

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

DANIEL FALKEMBACK RIBEIRO

METRO, DIÁLOGO E TRADUÇÃO DAS *BUCÓLICAS* DE CALPÚRNIO SÍCULO

CURITIBA

2021

DANIEL FALKEMBACK RIBEIRO

METRO, DIÁLOGO E TRADUÇÃO DAS *BUCÓLICAS* DE CALPÚRNIO SÍCULO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Alessandro Henrique Poersch Rolim de Moura.

CURITIBA

2021

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Ribeiro, Daniel Falkemback

Metro, diálogo e tradução das *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo. / Daniel Falkemback Ribeiro. – Curitiba, 2021.

Tese (Doutorado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

Orientador : Prof. Dr. Alessandro Henrique Poersch Rolim de Moura

1. Calpúrnio Sículo, Tito. 2. Poesia latina – Tradução e interpretação.
3. Poetas romanos. 4. Métrica e ritmo. I. Moura, Alessandro Rolim de, 1973-.
II. Título.

CDD – 871

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **DANIEL FALKEMBACK RIBEIRO** intitulada: **METRO, DIÁLOGO E TRADUÇÃO DAS BUCÓLICAS DE CALPÚRNIO SÍCULO.**, sob orientação do Prof. Dr. ALESSANDRO HENRIQUE POERSCH ROLIM DE MOURA, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 14 de Junho de 2021.

Assinatura Eletrônica

14/06/2021 16:15:28.0

ALESSANDRO HENRIQUE POERSCH ROLIM DE MOURA
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

14/06/2021 10:32:47.0

WILLIAM JOHN DOMINIK
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DE LISBOA)

Assinatura Eletrônica

14/06/2021 11:55:53.0

GUILHERME GONTIJO FLORES
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

14/06/2021 11:55:04.0

RODRIGO TADEU GONÇALVES
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

14/06/2021 11:55:52.0

BEETHOVEN BARRETO ALVAREZ
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE)

Dedico esta tese
aos meus pais, Aldory e Rosana,
e à minha avó, Ady,
por todo o apoio e por todo o amor.

AGRADECIMENTOS

Ao prof. dr. Alessandro Rolim de Moura, meu orientador, pelo aprendizado e pela ajuda ao longo da pesquisa e pelas correções e sugestões durante a escrita da tese.

Aos profs. drs. Guilherme Gontijo Flores e Leandro Dorval Cardoso, integrantes da banca do exame de qualificação, pela leitura criteriosa e por todas as observações.

Ao prof. dr. Rodrigo Tadeu Gonçalves, pela orientação no primeiro ano de doutorado e por me incentivar a seguir com meu projeto de pesquisa.

Ao prof. dr. Beethoven Barreto Alvarez, pelo convite para apresentar no sexto ciclo de encontros do LEC-UFF na Quarentena e pelo incentivo para seguir em frente.

Ao prof. dr. Ivan Pérsio de Arruda Campos, pela cópia do manuscrito do esboço de tradução da *Écloga* I de Calpúrnio Sículo feito por Haroldo de Campos.

Ao prof. dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira, por ter me posto em contato com Ivan Campos e por me encorajar a prosseguir com o estudo.

A Alexandra Elbakyan, Aaron Swartz e outras/os militantes do acesso livre à ciência, fundamentais pela maioria da bibliografia desta pesquisa e de tantas outras.

À minha família, pelo amor que tanto me motivou até hoje e por toda a ajuda nessa fase da vida e em tantas outras, mesmo sob adversidades.

Às/aos amigas/os, sempre muito presentes, por me estimular a continuar com este trabalho e por me ajudar no que fosse possível nestes tempos calamitosos.

Às/aos colegas discentes e docentes deste programa de pós-graduação e de outras universidades, pelo auxílio em vários momentos.

Às/aos funcionárias/os das universidades públicas, também responsáveis pela manutenção do espaço acadêmico brasileiro.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo auxílio financeiro.

A madreperolada redoma do céu, o mar primaveril, o canto dos montes, e
aquilo que dolorosamente cantava em seu próprio peito, o som da flauta do
deus – será que isso em algum instante significara para ele outra coisa que
não uma ocorrência, que, igual a um receptáculo das esferas, em breve o
acolheria, para levá-lo ao infinito?
(Hermann Broch, *A morte de Virgílio*, 1958, tradução de Herbert Caro)

O homem sozinho na caverna olhou, em meio ao barulho do mar,
a imensidão das coisas, e ele gritou.
(Marguerite Duras, *Les mains négatives*, 1979)

Vamos pelo bosque bêbados de palavras.
(Siekiera, “Idzemy przez las”, *Nowa Alexandria*, 1986)

RESUMO

Esta tese se refere ao estudo de aspectos métricos, rítmicos e discursivos das *Bucólicas* do poeta romano Calpúrnio Sículo e à sua tradução poética. O objeto de estudo é um livro que contém sete poemas em latim de datação imprecisa, talvez do século I d.C. ou do século III d.C. Além de apresentar a análise desse objeto, a tese propõe uma reflexão teórica sobre o *epos* latino, isto é, sobre as diversas formas do hexâmetro e seus usos possíveis no contexto literário romano antigo. Essa variedade é avaliada com seus gêneros poéticos, principalmente a poesia bucólica, e sua relação com o problema da canonicidade no estudo da métrica latina. Para realizar a tradução, objetivou-se apurar o contexto da recepção brasileira da poesia bucólica latina e os meios de se criticar e de se traduzir esse gênero poético na atualidade. Optou-se para a versão em português por traduzir o *corpus* poético em hexâmetros vernáculos, metro adotado em traduções nacionais de poesia clássica desde o século XX. A execução do trabalho crítico e do trabalho tradutório em conjunto evidenciou a necessidade da investigação do metro e do ritmo em cada caso, com atenção para as peculiaridades de sua organização na poesia calpurniana e suas consequências para a tradução poética.

Palavras-chave: Calpúrnio Sículo. *Epos*. Poesia bucólica. Métrica. Tradução.

ABSTRACT

This thesis is concerned with the study of metrical, rhythmic and discursive aspects of the *Bucolics* of the Roman poet Calpurnius Siculus and their poetic translation. The object of study is a book containing seven Latin poems of inexact dating, perhaps from the 1st or 3rd century AD. Besides presenting the analysis of the object, the thesis proposes a theoretical reflection on Latin *epos*, in other words, on the various forms of the hexameter and its possible uses in the ancient Roman literary context. This variety is assessed with its poetic genres, especially pastoral poetry, and their relationship with the problem of canonicity in the study of Latin meter. As regards the translation, the aim is to investigate the context of the Brazilian reception of Latin pastoral poetry and how this poetic genre is approached by critics and translators nowadays. As to the Portuguese version, I have decided to translate the poetic corpus into Portuguese hexameters, a meter adopted in Brazilian translations of classical poetry since the 20th century. Doing the critical work and the translation together demonstrated the need to examine the meter and the rhythm in each case, with attention to the peculiarities of their organization in Calpurnian poetry and their consequences for the poetic translation.

Keywords: Calpurnius Siculus. *Epos*. Pastoral poetry. Meter. Translation.

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – ESCANSÃO DOS VERSOS 1-15 DA <i>ÉCLOGA</i> I DE CALPÚRNIO SÍCULO COM SEPARAÇÃO DA CLÁUSULA APÓS DIÉRESE BUCÓLICA.....	87
QUADRO 2 – ESCANSÃO DOS VERSOS 1 E 2 DA <i>ÉCLOGA</i> II DE CALPÚRNIO SÍCULO.....	110
QUADRO 3 – ESCANSÃO DOS VERSOS 51 E 57 DA <i>ÉCLOGA</i> V DE CALPÚRNIO SÍCULO.....	152
QUADRO 4 – ESCANSÃO DOS VERSOS 22-27 DA <i>ÉCLOGA</i> VII DE CALPÚRNIO SÍCULO.....	173
QUADRO 5 – OS VERSOS 3-7 DA <i>ÉCLOGA</i> II DE VIRGÍLIO EM TRADUÇÕES BRASILEIRAS.....	199
QUADRO 6 – ESCANSÃO DO HEXÂMETRO VERNÁCULO EM TRÊS TRADUÇÕES.....	212

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 – PADRÕES MÉTRICOS EM CALPÚRNIO SÍCULO.....	73
TABELA 2 – DÁTILOS E ESPONDEUS ANTES DE DIÉRESE BUCÓLICA EM CALPÚRNIO SÍCULO.....	78

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
1.1 O objeto do estudo	12
1.2 Objetivos e justificativa	15
1.3 Roteiro de leitura	18
2. O <i>EPOS</i> LATINO.....	19
2.1 A poesia bucólica em definição.....	19
2.2 O hexâmetro e o <i>epos</i>	23
2.3 Um gênero literário em teoria	30
2.4 O cânone e a margem	39
3. O METRO E O DIÁLOGO	51
3.1 O hexâmetro latino e o discurso poético	51
3.1.1 A variedade hexamétrica em uso	52
3.1.2 O diálogo e a dialogicidade na poesia	61
3.2 Metro e diálogo em Calpúrnio Sículo	73
3.2.1 <i>Écloga</i> I.....	83
3.2.2 <i>Éclogas</i> II e III.....	110
3.2.3 <i>Écloga</i> IV	131
3.2.4 <i>Éclogas</i> V e VI	145
3.2.5 <i>Écloga</i> VII.....	167
4. A TRADUÇÃO.....	183
4.1 Da crítica à tradução	183
4.1.1 A poesia bucólica latina no Brasil.....	186
4.1.2 A tradução poética e o hexâmetro	205
4.2 Tradução poética das <i>Bucólicas</i> de Calpúrnio Sículo.....	214
5. CONCLUSÃO	238
REFERÊNCIAS.....	242
APÊNDICE 1 – ESCANSÃO DO TEXTO LATINO DAS <i>BUCÓLICAS</i> DE CALPÚRNIO SÍCULO	256
APÊNDICE 2 – ESBOÇO DE TRADUÇÃO PARCIAL DA <i>ÉCLOGA</i> I DE CALPÚRNIO SÍCULO POR HAROLDO DE CAMPOS	280

1. INTRODUÇÃO

1.1 O objeto do estudo

Da poesia bucólica antiga, foi selecionada para este estudo uma obra que, embora seja do período histórico por convenção chamado de Antiguidade Clássica, está à margem das definições dadas para seu gênero poético: os *Bucolica* de Tito Calpúrnio Sículo. De agora em diante, esse livro será referido por seu título em português, tal qual na tradução poética que oferecemos como parte desta tese: as *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo. Em separado, os poemas integrantes dessa obra serão aqui denominados *Éclogas*.¹ Preferiu-se adotar essa terminologia a fim de não se confundir o título do livro de Calpúrnio com referências a poemas específicos. Essa é também a prática de Beato (1995; 1996), Cerqueira (2015; 2017) e Trevisam (2017) em língua portuguesa. Apesar dessa escolha terminológica, os vocábulos *Bucólica* e *Écloga* parecem ter se tornado sinônimos, sendo usados de maneira indistinta em outros estudos recentes em português (cf. BEATO, 2003; SANTOS, 2003).

Sobre as *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo, o que se pode atestar de fato é que elas foram compostas em um momento da história em que já existia uma noção de tradição literária em Roma. Essa tradição, no caso dos romanos, iniciou-se por meio da *imitatio* de Lívio Andronico em verso saturnino a partir do *epos*, mais precisamente, da *Odisseia*. Os poemas calpurnianos foram compostos, portanto, em um contexto em que, além da tradição grega, existia também uma cultura romana paralela e, ao mesmo tempo, cada vez mais independente dos gregos. No entanto, como hoje, o poeta poderia se utilizar do suposto peso da tradição em seu proveito, sem encarar tudo feito desde Homero como um fardo.

Quando se pensa a partir desse ponto de vista, perdem validade opiniões como a de Oskar Seyffert, que, no seu *Dictionary of Classical Antiquities*, cuja primeira versão alemã é de 1882, afirma que Calpúrnio foi um “poeta pobre” que compôs “imitações servis” de Teócrito e Virgílio (1959, p. 112). Já Gubernatis o considera um “fiel e nem sempre infeliz imitador de Virgílio” que revela sua “inferioridade” ao longo de seus poemas (1912, p. 75). Visões como essa partem do pressuposto que se é “servil” quando se retoma um determinado elemento poético da história. Felizmente, há exceções na crítica. Por exemplo, Rosenmeyer (1969) menciona diversos poetas bucólicos latinos sem julgamentos prévios ao longo de seu

¹ Tal diferença entre *Bucólicas* e *Éclogas* parece ter existido também na Antiguidade, como demonstra Horsfall (1981, p. 108-109).

estudo, buscando neles transformações que caracterizariam o desenvolvimento do *pastoral* de língua inglesa, como derivação do que seria a poesia bucólica a partir da prática teocritiana.

Antes de prosseguir, é necessário apresentar brevemente o conjunto de poemas que constituem o objeto de estudo desta tese. Sobre a datação da obra de Calpúrnio Sículo, um poeta de que se conservaram apenas sete *Éclogas*, há uma longa discussão. Karakasis, um dos principais pesquisadores atuais que se dedica a estudar o poeta, afirma que há um “consenso” de que sua datação é neroniana (2016, p. 1). Contudo, acreditamos que o grande número de propostas contrárias demonstra que não se trata ainda de um consenso, apesar de a maioria dos pesquisadores se basear no contexto literário e político da época de Nero para suas formulações. Em resumo, esse debate se inicia com Haupt (1854; 1875), que pôs em xeque a datação da poesia de Calpúrnio Sículo no século III d.C., mais precisamente sob o império de Caro (282-283), ao apontar traços estilísticos que seriam próprios do século I d.C., do império de Nero (54-68), além de separar os sete poemas desse poeta dos outros quatro de Nemesiano, até então considerados integrantes do *corpus* calpurniano. Desde então, essa posição foi questionada por Champlin (1978; 2006), que sugeriu datá-lo novamente no século III d.C., porém no império de Alexandre Severo (222-235), e depois por Armstrong (1986), Courtney (1987), Horsfall (1997) e Baldwin (1995), que propuseram a impossibilidade de datação neroniana ao apontar aspectos estilísticos de períodos posteriores, do final do século I ao século III d.C. No entanto, pesquisadores como Verdière (1968; 1985), Leach (1973; 1975), Mayer (1980; 2006), Townend (1980), Wiseman (1982), Newlands (1987), Amat (1991), Schröder (1991) e Karakasis (2016) se empenharam em sustentar a datação neroniana por perspectivas diversas. Com efeito, não parece existir ainda um consenso nesse campo.

Como se vê, a datação das *Bucólicas* calpurnianas é um dos tópicos mais atraentes para pesquisadores da obra, sendo um trabalho de difícil execução, como bem aponta Martin (1996, p. 18), devido à ausência de dados bibliográficos confiáveis sobre o autor e à vagueza das informações históricas presentes no texto poético. Em parte, como veremos, o mistério permanece devido a alusões vagas de Calpúrnio Sículo a seu contexto histórico, um dos motivos de sua obscuridade sob o olhar de muitos leitores (HESLIN, 1997, p. 590). Logo se nota que essa preocupação encerra em si outro aspecto importante, que seria o menor interesse por essa poesia como criação artística:

Nesta busca por ‘fatos’ históricos, a suposição básica de que a poesia não serve para dar um reflexo perfeito da realidade histórica, mas sim que um poema possui e

reflete sua própria realidade dentro do mundo desse poema, é muitas vezes esquecida.² (MARTIN, 1996, p. 18).

O estabelecimento de uma data para um poema e de informações biográficas de seu autor pode, inclusive, motivar diferentes leituras do texto. Todavia, considerando-se o fato de que muitos críticos atestaram, ao longo do tempo, não ter muito interesse na poética calpurniana, compreende-se o porquê de o interesse histórico por sua obra ter predominado em relação a outros tipos de estudo. A datação e a autoria parecem estar realmente relacionadas a um problema interpretativo das *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo, entre uma visão talvez mais pessimista e melancólica do período neroniano e outra mais otimista, própria do *quinquennium Neronis*.

Dada essa situação problemática, decidimos, portanto, como o fez recentemente Tom Geue (2019), não tomar partido nesse debate e analisar os poemas sem uma preocupação com o tempo exato de sua produção. Não parece existir uma necessidade manifesta de se descobrir a precisa datação dos poemas para lê-los dentro de um contexto imperial, dado o fato de ser possível fazer essa leitura a partir da tradição poética romana, o que talvez responda à questão final e não retórica de Barry Baldwin em seu artigo sobre a datação calpurniana:

Até que ponto somos obrigados a procurar a exata história romana nesses exercícios bucólicos? Os temas e personagens imperiais são a realidade da própria época do poeta ou convenções demandadas pela *imitatio* virgiliana? Devemos adotar a abordagem ‘desmascadora’ de Léon Hermann (para usar o exemplo mais notavelmente peculiar)? Muita tinta já correu sobre a questão da identidade verdadeira de Melibeus em Calpúrnio. Quando, porém, observamos a última linha do primeiro poema, *forsitan augustas feret haec Meliboeus ad aures*, há algo mais a ver além de uma adaptação intencionalmente reconhecível de Virgílio (*Ecl.* 3.73), *divum referatis ad aures*? Essa é uma pergunta real, não retórica.³ (BALDWIN, 1995, p. 166-167).

Ainda que a datação não seja um dos objetos deste trabalho, uma série de observações feitas pelos pesquisadores a respeito disso até hoje não deixou de ser contemplada, em especial aquelas de cunho estilístico. Esses aspectos serão por vezes

² “In this search for historical ‘facts’ the very basic assumption that poetry is not meant to give a perfect reflection of historical reality, but that a poem possesses and reflects its own reality within the world of that poem, is often forgotten.”

³ “To what extent are we obliged to look for precise Roman history in these pastoral exercises? Are the imperial themes and characters the realities of the poet’s own age or conventions required by Virgilian *imitatio*? Do we have to assume the “unmasking” approach of (to take the most notoriously quirky example) Leon Hermann?³ Much ink has been spilled over the question of the real identity of Meliboeus in Calpurnius. But when we contemplate the last line of the first poem, *forsitan augustas feret haec Meliboeus ad aures*, is there anything more to see than an intentionally recognisable adaptation of Virgil, *Ecl.* 3. 73 *divum referatis ad aures*? This is a real, not a rhetorical question.”

retomados neste trabalho devido ao fato de serem característicos da poética calpurniana em relação com outros poemas bucólicos.

Acerca de questões biográficas, Karakasis é um dentre muitos pesquisadores a destacar que mesmo o nome do poeta é incerto, pois a frequente apresentação de Titus como prenome (*praenomen*) do poeta pode ser questionada, dado o fato de que há manuscritos que indicam outras possibilidades, como C., L., Lucil., Theocritus e C. Titus (2016, p. 2). Há ainda uma edição da obra que o nomeia como Calphurnius, como aponta o mesmo estudioso (2016, p. 2), o que talvez seja um erro ortográfico. Uma postura semelhante à de Geue (2019) é por nós adotada ao se ignorarem essa e outras especulações acerca da biografia do autor, hoje menos frequentes na crítica, mas que já geraram alguma discussão, como é o caso de Beato (1995). Nesta tese, procura-se, com base em uma poética do anonimato, explorar a poesia de Calpúrnio Sículo com os recursos que temos à mão, ou seja, sem nos determos na datação nem na autoria dos textos.

Além dessas referências, seria ainda possível se estender e citar diversos pesquisadores que deixam a produção calpurniana de lado em suas considerações acerca de seu gênero poético, embora haja aqueles que se voltam especialmente para ela. Um exemplo recente e particularmente profícuo é a produção de Karakasis sobre o poeta e suas relações com a poesia bucólica (2010; 2011; 2012; 2016). Assim como outros classicistas, ele tem feito uma revisão da produção pós-virgiliana sem considerá-la apenas como um apêndice na história, o que veremos em especial a partir da segunda parte da tese. Pelo trabalho desse pesquisador e de outros mais recentes, os sete poemas de Calpúrnio Sículo passaram a ser estudados não apenas por sua possível relação com a história, atrelada à discussão da datação. Trabalhos como os de Leach (1973; 1975), mais centrados na organização do livro das *Bucólicas* calpurnianas e nas “*Éclogas* políticas”, de acordo com sua denominação, estimularam pesquisadores a refletirem sobre esses poemas além da discussão da datação. Desde então, destacam-se pesquisas como as de Newlands (1987), Davis (1989) e Baraz (2015), que repensam esses poemas em sua relação com a tradição bucólica antiga e também as representações culturais do Império Romano.

1.2 Objetivos e justificativa

Por essa breve apresentação do objeto de estudo, percebe-se que as *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo foram, até esse momento, estudadas com enfoque em questões como autoria e datação, no campo filológico, e em representações da cultura imperial, no campo histórico.

Destacam-se alguns estudos mais recentes voltados para o lugar desses poemas na tradição bucólica greco-romana, em especial em comparação com Virgílio. Podemos pensar essa situação considerando a variedade de abordagens pelas quais um texto literário pode ser analisado segundo Compagnon (2014, p. 25): autor, mundo, leitor, estilo, história e valor. Diríamos que, dessas categorias, algumas não têm sido contempladas nos estudos da poesia bucólica pós-virgiliana e serão, ao menos em parte, abordadas ao longo desta tese. Com efeito, análises que leiam esses poemas com atenção para características métricas e discursivas, para sua recepção e para sua tradução não são comuns ou são praticamente inexistentes, o que ficará mais evidente conforme se fizer referência a essa bibliografia ao longo do trabalho.

Apesar da ausência de maior variedade nos estudos sobre Calpúrnio Sículo, esse *corpus* poético apresenta problemas em outros campos que merecem ser considerados e que demonstram como ele é, de fato, poesia com particularidades ainda a serem exploradas. Muitas leituras desses textos poéticos parecem ser mais “factualistas”, abordando a poesia exclusivamente como fonte de informação histórica ou social, e não como uma criação artística, atuando como se fossem “inimigos da poesia”, na definição de Stanford (1980, p. 4). Para evitar a dimensão talvez bélica desse termo, poderíamos apenas propor reler esses poemas enquanto jogo integrante de uma cultura, como *poiesis* que segue as características lúdicas como pensadas por Huizinga (2000): “ordem, tensão, movimento, mudança, solenidade, ritmo, entusiasmo”. Alguns desses aspectos, como veremos, podem ser verificados por meio do estudo do metro e do discurso e também pelo ato tradutório. Se seguirmos o raciocínio de Huizinga, ainda veremos que o jogo é por ele definido como:

[...] uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da “vida quotidiana”. (HUIZINGA, 2000).

Ao tratar a poesia de Calpúrnio Sículo como um jogo, inclusive a poesia dentro dessa poesia, isto é, os certames da poesia bucólica, somos obrigados a entender as regras e os limites desse jogo, seus fins de acordo com sua própria realidade, distinta do cotidiano, ainda que não deixe de ser a ele paralela. Cada regra desse jogo é importante para a compreensão da obra, pois toda regra tem “uma função significativa, isto é, encerra um determinado sentido. No jogo existe alguma coisa ‘em jogo’ que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação. Todo jogo significa alguma coisa” (HUIZINGA, 2000). De certa

maneira, dar uma maior atenção ao metro e seus efeitos de sentido desses poemas que foram historicamente pouco apreciados pela crítica e pelos leitores é procurar compreender essas regras e esses limites. Com atenção para elementos métricos e seus efeitos de sentido, portanto, vimos a necessidade de se fazer uma análise que ressaltasse as especificidades do objeto de estudo, em especial aquelas que o tornam distinto na tradição bucólica e na métrica latina, que nos auxiliam no processo de significação desses poemas e que redefinem em parte a poesia bucólica enquanto gênero.

Levando em consideração o objeto de estudo como foi descrito, o objetivo principal desta tese pode ser assim estabelecido: analisar as especificidades do metro, do ritmo e do diálogo nas *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo em conjunto com a execução de sua tradução poética. Já os objetivos secundários, desenvolvidos a partir do anterior, são: 1) contribuir para o debate acerca do *epos* latino e dos gêneros literários na Antiguidade greco-romana; 2) auxiliar na elaboração de uma análise métrica que não se restrinja a aspectos externos e contemple a organização do sentido do texto poético atrelado ao diálogo; 3) situar melhor essa parte do *corpus* poético da literatura latina, de modo a reavaliar sua condição por vezes restritiva de “poesia menor”; 4) desenvolver uma reflexão acerca da tradução poética, em especial da poesia bucólica latina, a partir da prática exercida para este trabalho.

Além das justificativas já indicadas, poderíamos acrescentar que, embora as *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo tenham sido contempladas por uma série de estudos fora do país, é nítida a diferença de atenção dada por classicistas brasileiros a essa parcela da poesia bucólica latina. No Brasil, apenas mais recentemente pesquisadores têm se voltado para esses poemas. Destaca-se Ivone da Silva Rebello, que se concentrou em Calpúrnio Sículo e sua relação com outros poetas em sua dissertação de mestrado (1990) e sua tese de doutorado (1997) e também nos artigos “O engajamento político-social na poesia bucólica de Virgílio, Calpúrnio e Nemesiano” (2004), “Calpúrnio Sículo e suas *Bucólicas* I, IV e VII: uma visão política do império neroniano” (2010) e “Calpúrnio Sículo: um poeta a serviço do império” (2016). A esse poeta também se dedicou Luana Santana Lins Cerqueira, autora de “A Idade de Ouro na *Écloga* IV de Virgílio e IV de Calpúrnio Sículo” (2015), “Incorporação do poema didático de Virgílio (*Geórgicas* III) ao bucolismo de Calpúrnio Sículo (*Écloga* V)” (2016) e também de uma tradução em prosa anotada de suas *Bucólicas* (2017). Registra-se ainda uma introdução a Calpúrnio Sículo feita para a *Antologia bucólica* de “*auctores minores*”, publicada pela Editora da UFPB, em 2007.

1.3 Roteiro de leitura

Para alcançar esses objetivos, esta tese foi estruturada de modo que se possa partir da questão do *epos* latino e do lugar da poesia bucólica até se chegar à tradução poética elaborada a partir dessa reflexão. Para isso, dividiu-se o texto em quatro partes:

1) O primeiro capítulo, isto é, esta Introdução e suas três seções;

2) O segundo, que se intitula “O *epos* latino” e contém quatro seções: “A poesia bucólica em definição”, abertura que debate o problema de determinação do gênero poético em questão; “O hexâmetro e o *epos*”, no qual se apresentam noções de *epos* em relação com o metro e os gêneros literários; “Um gênero literário em teoria”, em que teorias dos gêneros literários são rapidamente revisadas para auxiliar na compreensão do *epos*; e “O cânone e a margem”, em que se revê Virgílio como meio para se entender a recepção de outros poetas bucólicos romanos e se repensam as definições de *epos* dentro do cânone.

3) O terceiro, denominado “O metro e o discurso”, que apresenta duas seções: “O hexâmetro latino e o discurso poético”, em que o hexâmetro é debatido em detalhe e relacionado à organização do sentido do texto poético; “Metro e discurso em Calpúrnio Sículo”, no qual essa variação do *epos* é analisada em cada poema de suas *Bucólicas*, com atenção para suas peculiaridades métricas e rítmicas atreladas ao uso do diálogo.

3) E o quarto capítulo, “A tradução”, com duas seções: “Da crítica à tradução”, no qual definições de recepção e tradução dos clássicos são incorporadas ao debate acerca da tradução de poemas bucólicos; e “Tradução poética das *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo”, na qual a tradução desenvolvida para esta tese é apresentada.

A esses capítulos e suas seções, sucedem-se ainda algumas considerações finais, as referências e os apêndices com a escansão do texto latino das *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo e um esboço de tradução parcial da *Écloga* I, feito por Haroldo de Campos e fixado a partir de cópia do manuscrito fornecida por Ivan P. de Arruda Campos.

2. O *EPOS* LATINO

2.1 A poesia bucólica em definição

Antes de tratar de fato das *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo, seria interessante partirmos de uma ligeira reflexão sobre a poesia bucólica e sua situação diante do restante da literatura antiga. Pensar esse gênero poético é com frequência uma atividade que parte de uma primeira pergunta: o que é poesia bucólica? Como outros estudos voltados para esses poemas, para este também se cogitou responder a essa pergunta que não deixa de ter seu necessário caráter ontológico, relativo à sua própria existência. No entanto, também é possível responder a essa questão de outras maneiras, indo atrás de outras perguntas, por um caminho mais apropriado para os objetivos desta tese. Fundamentalmente, a meta não é efetuar uma descrição generalista que leve a uma definição única. Apesar disso, é preciso reconhecer que alguns aspectos analisados aqui podem nos levar a uma noção de bucolismo mais ampla.

Embora a ideia de se determinar o que é a poesia bucólica como um todo tenha sido evitada, não deixa de ser interessante se utilizar de respostas a isso para iniciar a discussão com a ideia de repensar o senso comum relacionado ao gênero. A tarefa de encontrar respostas, contudo, não é fácil. Com efeito, ainda que muitos se façam a pergunta, poucos nos oferecem definições concisas e bem fundamentadas ao mesmo tempo. Mesmo numa obra cujo título é *What Is Pastoral?* (1996), seu autor, Paul Alpers, não nos fornece uma resposta definitiva para a questão. Para iniciar essa discussão, podemos, contudo, buscar definições numa fonte mais corriqueira e que pode nos fornecer exemplos de senso comum acerca do assunto: os dicionários. Por exemplo, no verbete “Bucolismo” do *E-Dicionário de termos literários*, do português Carlos Ceia, lemos o seguinte:

Gênero literário sinónimo da poesia pastoril que respeita as convenções clássicas provenientes, sobretudo, das *Bucólicas* de Virgílio e dos *Idílios* de Teócrito de Siracusa. Este gênero enuncia um ideal de vida que canta as belezas da vida do campo, o espaço dos pastores, a ingenuidade dos costumes, o quotidiano tranquilo em simples contacto com a natureza. Trata também dos amores, alegrias e penas dos pastores que contrastam com os sobressaltos e inquietações da vida urbana. (CEIA, 2009).

Nota-se pela aceção de Ceia que a poesia bucólica ganha uma demarcação: é um gênero literário. Também é sinônimo de “poesia pastoril”, em especial aquela baseada em “convenções clássicas” virgilianas e teocritianas. Além disso, o bucolismo também é determinado por seu conteúdo, ligado a um “ideal de vida” do campo e de seus pastores, em

contraste com “sobressaltos e inquietações da vida urbana”. Logo se vê que se trata de uma definição mais longa que a de um dicionário geral da língua, caracterizado por verbetes curtos e concisos, e que também Ceia faz questão de oferecer junto uma interpretação desse corpo poético.

Em paralelo, um dicionário geral, como o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, busca reduzir sua definição às seguintes três acepções para seu verbete “Bucolismo”: “caráter, atributo ou condição do que é bucólico”, “qualidade bucólica, pastoril, de certas obras” e “literatura, esp. poesia, que trata de temas campestres e pastoris” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 524). Ao se referir ao “bucólico”, o Houaiss também nos remete ao verbete “Bucólico”, que traz estas acepções: “relativo aos pastores de qualquer tipo de rebanho e seus animais”, “relativo à vida e costumes do campo; campestre” e ainda “sem malícia; puro, ingênuo”, no sentido figurado, e “cuja cesura, marcada por uma pontuação, se faz sobre um dátilo no quarto pé (diz-se de hexâmetro)”, no sentido próprio da versificação antiga (2001, p. 524). Nesse segundo verbete, o dicionário se dedica ainda a incorporar, no sentido figurado, uma interpretação corrente da poesia bucólica como gênero que expressa alguma forma de “simplicidade”, além de delimitar melhor o bucólico pelo conteúdo pastoril e campestre. É notável também a tentativa, um pouco atrapalhada, de uma definição técnica da versificação, com alguma confusão entre as noções de hexâmetro datílico e de diérese (no caso, denominada “pontuação”) bucólica.

Já o *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*, apesar de ser mais sucinto, dá um caminho interessante: o “Bucolismo” seria a “qualidade do bucólico”, a “poesia bucólica” ou ainda o “caráter bucólico, pastoril, de certas obras artísticas e literárias; arcadismo” (FERREIRA, 1999, p. 338). Destaca-se a presença do “arcadismo” como parte de uma acepção conotativa, dado que é uma referência mais próxima do leitor brasileiro. Aqui também é possível observar uma compreensão da poesia bucólica não muito diferente daquela de Ceia e de Houaiss por ser também pautada em recorte do conteúdo dos poemas e em uma associação com o pastoril. Sua definição para “Bucólico” também vai na mesma direção daquela de Houaiss, porém sem a acepção própria da métrica.

Ainda que estes dois últimos verbetes não tenham sido retirados de um léxico de caráter acadêmico, eles nos servem como ponto de partida para a reflexão. Assim como a definição dada por Carlos Ceia, ambos se voltam para os mesmos aspectos de conteúdo, em especial o espaço (o campo) e as personagens (pastores), e para a mesma linha interpretativa, que associa a poesia bucólica a uma simplicidade, a uma humildade próxima da noção de

homem de Jean-Jacques Rousseau, do “bom selvagem”,⁴ distintas do que seriam um habitante e um espaço da cidade. De acordo com a leitura aqui desenvolvida, exposta em especial a partir do Capítulo 3 desta tese, tal visão do bucólico não se confirma em uma análise mais detida dos poemas, como veremos, o que nos aponta a necessidade de ver a poesia bucólica em sua diversidade na história, e não como um gênero atemporal.

Embora fosse desejável, como no tratamento de termos técnicos das ciências, um cuidado com definições dos estudos literários, os dicionários citados não exercem a função de crítica literária, pois são baseados fundamentalmente no senso comum, ou melhor, em consensos mais ou menos firmados por meio de um grande *corpus* textual. Desse senso comum, constroem-se problemas importantes, como, por exemplo, a associação exclusiva da temática campestre à poesia bucólica, sendo que não podemos, assim como Rosenmeyer (1969, p. 3), supor que tudo relacionado ao campo é necessariamente “bucólico”, isto é, pertencente a esse gênero, sendo ele demarcado por esse tema ou esse espaço apenas. Entretanto, também não faria sentido ignorar quaisquer relações entre a poesia bucólica e outras expressões poéticas antigas ou não que tratam do meio rural. É possível repensar o lugar desse gênero, inclusive por um *corpus* específico, como essa tese fez a partir de questões métricas, rítmicas, discursivas e tradutórias. Entretanto, cabe-nos exercer essa crítica e repensar essas definições a partir da poesia, uma tarefa árdua dada as diferenças de cada contexto, como no caso da sinonímia controversa do *bucolic* e do *pastoral* em língua inglesa, por exemplo. Deixando de lado um embate entre essas duas opções, podemos constatar com rapidez que a poesia bucólica antiga quase sempre está na origem de toda discussão, independentemente da escolha (ou não) entre “bucólico” e o “pastoral”.⁵ E qual seria o lugar de Calpúrnio Sículo no contexto da poesia bucólica antiga? Há também pontos de vista

⁴ Em seu famoso *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens* (1755), Jean-Jacques Rousseau tem a seguinte conclusão acerca do que seria o homem selvagem, na tradução de Paulo Neves (2013): “[...] vagando nas florestas sem indústria, sem palavra, sem domicílio, sem guerra e sem ligações, sem nenhuma necessidade de seus semelhantes, assim como sem nenhum desejo de prejudicá-los, talvez até sem nunca reconhecer algum deles individualmente, o homem selvagem, sujeito a poucas paixões e bastando-se a si mesmo, tinha apenas os sentimentos e as luzes próprios a esse estado, porque só sentia suas verdadeiras necessidades, só olhava o que tinha interesse de ver, e sua inteligência não fazia mais progressos do que sua vaidade. Se por acaso fazia alguma descoberta, era incapaz de comunicá-la, pois nem sequer reconhecia os filhos. A arte parecia com o inventor. Não havia nem educação nem progresso; as gerações multiplicavam-se inutilmente. Partindo cada uma sempre do mesmo ponto, os séculos transcorriam na grosseria das primeiras idades, a espécie já era velha e o homem permanecia sempre criança”.

⁵ Uma escolha que certamente é mais conflituosa para classicistas de língua inglesa, que vivem entre os adjetivos *bucolic* e *pastoral*. Em português, essa escolha não parece tão conflituosa, dado o fato que “bucólico” é um termo muito mais corrente do que *bucolic* em inglês e um sinônimo mais consensual para “pastoral” ou “pastoril”. Essa diferença é manifesta, por exemplo, entre o capítulo “Pastoral and Counter-Pastoral” de *The Country and the City* (1975), de Raymond Williams, e a tradução brasileira de Paulo Henriques Britto (2011), que o denomina “Bucólico e antibucólico”.

diversos para esse tempo e espaço específicos do bucolismo que devem ser considerados antes de responder a essa outra questão. De início, para adentrar esse cenário complexo, é possível levar em consideração dois trabalhos fundamentais sobre esse gênero poético Rosenmeyer (1969) e Halperin (1983).

No prefácio de seu livro, Rosenmeyer esclarece o que pretende fazer: “The object of this study is twofold: to say something about the special qualities of Theocritus’ pastoral poetry; and to find out to what extent these qualities are characteristic of the whole genre”⁶ (1969, p. vii). Observa-se pelo objetivo duplo de Rosenmeyer que sua visão da poesia bucólica integra Teócrito e a poesia antiga ao desenvolvimento posterior do gênero, ainda que ele mesmo acrescente: “There is something chimerical about discussing a genre rather than individual poems”⁷ (1969, p. vii). Ao buscar quais são as “qualidades” especiais do gênero, algumas peculiaridades podem ser ignoradas, a depender da perspectiva adotada. Ainda que seu estudo careça de muitas análises detidas dos poemas virgilianos e teocritianos, o que seu próprio autor reconhece (1969, p. vii), é fato que ele trata dos autores com frequência, apesar de se restringir a passar rapidamente em cada tópico.

Já Halperin estabelece desde seu prefácio o desejo maior de explicar Teócrito sem levar em conta os poetas posteriores: “It is the purpose of this book to demonstrate the inadequacy of the pastoralist interpretation of Theocritus and to offer a new theoretical perspective from which his poetry can be viewed with greater coherency and historical precision”⁸ (1983, p. ix). Contudo, na introdução de seu estudo, o autor demonstra que seu objetivo pressupõe a existência de uma visão de que Teócrito é o “inventor da poesia bucólica”, embora afirme: “He owes this title less to his own virtues and attainments than to his historical role in Graeco-roman literary tradition: he furnished Virgil with a model, thereby becoming the ultimate (if indirect) ‘cause’ of a major European poetic form”⁹ (1983, p. 2). Desse modo, conquanto os *Idílios* bucólicos de Teócrito sejam o objeto de Halperin, e o crítico procure separá-lo da tradição posterior reservando para Teócrito o termo *bucolic* e aplicando o termo *pastoral* apenas a seus continuadores, está ainda implícita em seu estudo a

⁶ “O objetivo deste estudo é duplo: dizer algo sobre as qualidades específicas da poesia bucólica de Teócrito e descobrir até que ponto essas qualidades são características de todo o gênero”. As traduções apresentadas nesta tese são todas de minha autoria, a não ser quando indicado o contrário.

⁷ “Há algo de quimérico em discutir um gênero de preferência em vez de poemas individuais”.

⁸ “O propósito deste livro demonstrar a inadequação da interpretação pastoralista de Teócrito e oferecer uma nova perspectiva teórica pela qual sua poesia pode ser vista com maior coerência e precisão histórica”.

⁹ “Deve seu título menos às suas próprias virtudes e realizações que ao seu papel histórico na tradição literária greco-romana: ele forneceu um modelo a Virgílio, tornando-se, assim, a ‘causa’ última de uma grande forma poética europeia”.

ideia de que todo um gênero que se estende até a modernidade tem sua origem no poeta siracusano.

Em síntese, nota-se, portanto, que os dois pesquisadores inevitavelmente tratam não só Teócrito mas também toda a poesia bucólica, antiga ou não, sob pontos de vista divergentes, sendo que Rosenmeyer não vê problema na sinonímia entre *bucolic* e *pastoral*, enquanto Halperin parte da premissa de que *bucolic* se restringe somente aos antigos (principalmente Teócrito) e que *pastoral* se refere a um gênero diferente, pós-clássico. Novamente, não temos aqui uma definição simples nem sucinta do gênero; muito pelo contrário: firma-se uma complexa rede de relações na qual ambos os autores decidem se deter, reconhecendo nela a impossibilidade de definição fácil de um gênero, embora partam de perspectivas e metas distintas. Com certeza, para os fins acadêmicos, tratar o objeto dessa maneira, sem nos contentarmos com um verbete de dicionário como resposta à pergunta “o que é poesia bucólica?”, é um meio mais produtivo de se examinar esse *corpus* poético, como é feito com Calpúrnio Sículo mais adiante.

É interessante ainda destacar como, em seu prefácio, Rosenmeyer define Teócrito como “um colega de trabalho, não uma fonte” (1969, p. VIII) da poesia bucólica, numa posição distinta daquela assumida por Halperin. Também é relevante perceber que o gênero poético se torna, por consequência dessa observação, um “trabalho” ao qual uma série de autores se dedicou em conjunto, cada um em seu momento. De acordo com essa visão, a poesia bucólica, a despeito da falta de delimitação mais precisa, seria uma obra coletiva, *opera*, pelo plural e por sua pluralidade. Com efeito, trata-se de um pressuposto também assumido para esta tese. A abordagem colocada em prática nesta tese atende aos objetivos de maneira mais eficaz caso não se estabeleçam hierarquias, limitando-se a constatar-las em leituras feitas até hoje, como será possível verificar ao longo do texto. Para isso, cabe-nos refletir antes sobre a relação entre o metro da poesia bucólica, o hexâmetro, e os gêneros poéticos.

2.2 O hexâmetro e o *epos*

Quando falamos de gêneros literários, falamos, acima de tudo, de expectativas. Elas podem derivar de razões e sujeitos diferentes, sejam do nosso tempo ou do passado, e determinam em grande medida o que consideramos ser um gênero ou se um determinado texto pertence ou não a esse gênero. Como veremos, no caso do *epos*, seja como metro, seja como discurso, o pensamento crítico oscilou, assim como a teoria e a história literárias mais

recentes, entre pontos de vista distintos para abordar a questão do gênero literário. A fim de nos aprofundarmos posteriormente nas consequências dessa questão para a leitura da poesia bucólica, precisamos pensar no que é esse *epos* e qual é a relação dele com os discursos e as teorias acerca dos gêneros literários.

É pertinente mencionar que o próprio termo *epos* tem um equivalente aparente em dicionários da língua portuguesa. Segundo o dicionário lusitano *Caldas Aulete*, por exemplo, “epos” é “verso ou poema em que se cantam feitos heroicos”, “epopeia” e “o gênero épico” propriamente dito (2019). Nota-se que a sinonímia com a noção de poesia épica é evidente e denota a prevalência de um tema, no caso, heroico, associado a um metro característico, que seria o decassílabo heroico na tradição lusófona de origem camoniana. No entanto, esse vocábulo não é utilizado por nós aqui a fim de marcar uma diferença em relação a *epos*, assim marcado em itálico, cuja acepção nos aproxima, como veremos, mais das práticas poéticas romanas que utilizavam o hexâmetro datílico, principalmente a poesia épica (GLARE, 1968, p. 613). Embora a procedência seja grega, não adotamos também a grafia ἔπος, como em grego, pelo desacordo entre o múltiplo significado desse vocábulo, que pode se referir a discurso, canção, verso ou poesia (LIDDELL; SCOTT, 1996, p. 676), por exemplo, e o do equivalente latino, mais restrito. Tal dissonância entre as línguas é, na verdade, exemplar da transformação pela qual a própria poesia passou ao longo dos séculos e da recepção da produção composta em uma diversidade de usos.

Antes de avançarmos na discussão, é fundamental estabelecer com maior precisão o que é o hexâmetro para associá-lo ou não ao *epos* por seus usos poéticos. Para isso, foram consultados os seguintes estudos mais gerais de métrica, como os de Crusius (1929), Koster (1936), Di Marzo (1946), Kolář (1947), Nougaret (1948), Halporn, Ostwald e Rosenmeyer (1963), Drexler (1967), Boldrini (1992) e Flaucher (2008). Ao longo dessa fortuna crítica, o hexâmetro tem uma posição de destaque, independentemente da época do estudo ou de sua vertente teórica. Na maioria das obras, como as de Crusius (1929), Koster (1936), Di Marzo (1946), Kolář (1947), Halporn, Ostwald e Rosenmeyer (1967), Drexler (1967) e Flaucher (2008), percebe-se que esse metro tem uma boa parcela de texto dedicada para si, ainda que o esforço pareça mais para se definir padrões métricos e exceções quase exclusivamente com base na obra virgiliana. A variedade do *epos* latino, portanto, é deixada de lado em nome do predomínio da poesia latina do período clássico, dando-se alguma ênfase a um ou outro poeta ao se registrar a adoção do metro pelos romanos (por Ênio, no caso) e depois seu desenvolvimento até Virgílio.

Em todos os materiais consultados, o hexâmetro datílico é apresentado de início como uma sucessão de pés, no caso, de cinco dátilos, ou seja, um pé com uma sílaba longa e duas breves ($- \cup \cup$), e um último pé com uma sílaba longa seguida de uma *anceps* ($- x$), a qual pode ser longa ou breve. Também neles se ressalta que os quatro primeiros dátilos – e, mais raramente, o quinto – podem ser substituídos por espondeus, isto é, um pé de duas longas ($--$). Desse modo, o esquema básico do metro é geralmente sintetizado dessa forma: $| - \cup \cup | - \cup \cup \cup | - \cup \cup | - \cup \cup | - x |$, em que cada barra vertical divide os pés e a possibilidade da troca do dátilo pelo espondeu é representada. Trata-se de uma simplificação didática que, na verdade, omite toda uma variedade de formas e de usos que o hexâmetro assumiu ao longo da história da poesia latina, porém nos serve no momento como ponto de partida para o desenvolvimento do tema. Caso fosse feita uma análise métrica de todo o *corpus* da poesia latina hexamétrica, talvez se chegaria à conclusão de que o padrão majoritariamente datílico do hexâmetro datílico não ocorre tantas vezes quanto pensamos que ocorre. Como exemplo disso, destacamos que 6666 hexâmetros do arquivo digital *Musisque Deoque* (2019), que contém poesia latina da Antiguidade à Renascença e é utilizado pelo programa de escansão digital *Pedecerto* (2019), seguem o padrão de quatro dátilos (DDDD) nos primeiros pés, ou seja, apenas 3,12% de seu *corpus* hexamétrico. Mesmo na obra virgiliana, constante cânone do *epos* latino, somente 2,32% dos hexâmetros seguiriam a sequência DDDD. Segundo o mesmo programa, a sequência de um dátilo e três espondeus (DEEE) nos primeiros pés seria, na verdade, a mais frequente, compondo 13,33% do *corpus*. Desconsiderando-se eventuais erros do programa e o fato de que o arquivo por ele utilizado ainda não abrange toda a poesia hexamétrica preservada até hoje, esses dados nos servem como um indício de que o hexâmetro latino é mais complexo do que parece ser.

Ainda que os padrões virgilianos sejam o enfoque de apresentações do hexâmetro, sua variedade formal não deixa de ser um tópico de alguns materiais voltados para a métrica latina, como Nougaret (1948) e Boldrini (1992). O primeiro, no capítulo voltado para o metro em questão, destaca os padrões predominantes na sátira clássica, esboçando algumas relações com a comédia latina (NOUGARET, 1948, p. 53-55). Já o segundo parece mais dedicado a diversificar seus exemplos na apresentação de aspectos do metro, citando trechos de Ênio, Lucrécio, Ovídio, Catulo e Lucano, além de Virgílio, que se mantém como referência máxima (BOLDRINI, 1992, p. 109-114). Em estudos mais longos acerca do hexâmetro, também não se observa uma atenção maior a usos pós-virgilianos, inclusive por poetas bucólicos. Por exemplo, trabalhos desse campo, como os de Hellegouarc'h (1964) e de Thraede (1978),

combinam diversas fontes para cada um dos tópicos abordados, porém se concentram mais em construir paralelos entre Ênio, Lucrécio, Ovídio e Virgílio (incluindo o *Apêndice virgiliano*). Dentre as exceções, há Duckworth (1969), que faz uma vasta análise métrica de toda a poesia hexamétrica latina, dando atenção à poesia bucólica pós-virgiliana em um capítulo próprio (1969, p. 95-99). No entanto, sua discussão está mais atrelada à relação entre métrica e autoria, o que o faz se deter em detectar relações estilísticas entre os poemas por um método predominantemente quantitativo a fim de atribuir um autor a textos anônimos como as *Éclogas de Einsiedeln* ou a *Laus Pisonis*. Ademais, é fundamental chamar a atenção para *L'esametro greco e latino* (2004), livro organizado por Di Lorenzo, em que há grande diversidade de formas e gêneros do hexâmetro em estudo, com destaque para o capítulo “L'esametro bucólico latino”, referência também para este trabalho.

Percebe-se, por algumas referências citadas, que a literatura pós-virgiliana de fato é pouco explorada, em especial a obra dos poetas bucólicos, ainda que esses autores busquem ampliar um pouco seu *corpus* hexamétrico. Com frequência, esses poemas deixados de lado são englobados por referências a uma tradição que repete padrões do período augustano (NOUGARET, 1948, p. 25-26). Infelizmente, estudos mais concentrados nos usos pós-augustanos do hexâmetro pelos romanos também não se voltam para o *corpus* bucólico pós-virgiliano e também muito pouco para outros gêneros como a sátira, que se utiliza desse metro desde seu início, com a poesia de Lucílio. Vê-se, portanto, a necessidade de investigar com maior atenção essas manifestações poéticas à margem que podem apresentar contrapontos produtivos para as pesquisas acerca de metro e dircurso na poesia hexamétrica.

Antes de seguir com a discussão acerca do *epos* latino, é fundamental também repensá-lo além de um metro, de uma sucessão de pés apenas. No contexto grego antigo, é pertinente verificar como Aristóteles se refere de início ao ἔπος em sua *Poética* (Περὶ ποιητικῆς), concentrado em como o uso de um metro depende do objeto ao qual ele será aplicado. Essa escolha parece estar atrelada não só ao enredo, mas a todo um tipo de discurso:

καὶ τό τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστεῖν παρεσκεύασεν. [...] ἔτι δὲ τὸ μέγεθος· ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν ὅπερ ἀπεσεμνύνθη, τό τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἱαμβεῖον ἐγένετο. τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποιήσιν, λέξεως δὲ γενομένης αὕτη ἡ φύσις τὸ οἰκεῖον μέτρον εὔρε· μάλιστα γὰρ λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἱαμβεῖον ἐστίν· σημεῖον δὲ τούτου, πλεῖστα γὰρ ἱαμβεῖα λέγομεν ἐν

τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους, ἐξάμετρα δὲ ὀλιγάκις καὶ ἐκβαίνοντες τῆς λεκτικῆς ἁρμονίας.¹⁰ (Arist. *Poet.* 1449a 15-25).

Desse modo, em comparação com o iambo, Aristóteles considera que o hexâmetro se afasta da coloquialidade, o que o torna inadequado para o diálogo (λόγος), o discurso majoritário da tragédia. Essa noção também está na *Retórica* (Ῥητορική), quando seu autor estabelece que “a expressão própria da poesia é diferente da do discurso” e cita como exemplo a “ornamentação” dos poemas hexamétricos, que seria distante da “linguagem corrente” (*Rh.* 1404a 9). Por conseguinte, esse metro também parece ser responsável pela “universalidade” da matéria épica, distinta do “particular” presente na história e também na poesia iâmbica (*Poet.* 1451b 5-15). O filósofo volta ainda a essa questão ao tratar especificamente das relações entre epopeia e tragédia:

ἢ μὲν οὖν ἐποποιία τῇ τραγωδίᾳ μέχρι μὲν τοῦ μετὰ μέτρου λόγῳ μίμησις εἶναι σπουδαίων ἠκολούθησεν· τῷ δὲ τὸ μέτρον ἄπλοῦν ἔχειν καὶ ἀπαγγελίαν εἶναι, ταύτῃ διαφέρουσιν· ἐτι δὲ τῷ μήκει· ἢ μὲν ὅτι μάλιστα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν, ἢ δὲ ἐποποιία ἀόριστος τῷ χρόνῳ καὶ τούτῳ διαφέρει, καίτοι τὸ πρῶτον ὁμοίως ἐν ταῖς τραγωδίαις τοῦτο ἐποίουν καὶ ἐν τοῖς ἔπεσιν.¹¹ (Arist. *Poet.* 1449b 5-15).

De maneira talvez surpreendente, nota-se como a epopeia parece se definir pela negação de elementos trágicos: sua métrica não é variável e sua matéria é narrativa, além de não ter qualquer restrição de tempo, tanto no enredo quanto na recitação. Portanto, quase todo o discurso épico, fora a mesma característica “elevada” das personagens representadas, parece ser distinto do trágico. A essa diferenciação, Aristóteles ainda acrescenta que a unidade de ação épica permite, em comparação com a tragédia, que mais heróis estejam presentes, mesmo que apenas um único evento seja representado (*Poet.* 1451a 20-35). Contudo, ressalta também que essa unicidade não restringe o número de episódios e personagens presentes na

¹⁰ Na tradução de Paulo Pinheiro: “Ésquilo foi o primeiro a elevar o número de atores de um para dois; ele diminuiu as partes relativas ao uso do coro e tornou o diálogo apto a desempenhar o papel de protagonista. [...] Em seguida, quanto à extensão, deixando de lado as histórias breves e a elocução cômica provinda do elemento satírico, a tragédia se transformou, atingindo, com o tempo, uma forma mais elaborada, e a métrica passou do tetrâmetro ao iâmbico. De fato, a princípio faziam uso do tetrâmetro porque a forma da composição era, como a satírica, mais associada à dança, mas, quando o diálogo foi introduzido, a própria natureza da tragédia revelou qual era a métrica apropriada; pois, de todas as métricas, a mais apropriada à fala é a iâmbica. Prova disso é que utilizamos na fala, à medida que conversamos uns com os outros, muitos trímetros iâmbicos; enquanto os hexâmetros raramente, e apenas quando nos afastamos do registro da fala coloquial” (2015, p. 63).

¹¹ Mais uma vez, na tradução de Pinheiro: “A epopeia acompanha a tragédia até o ponto de ser a mimese de homens de caráter elevado por meio de linguagem metrificada, mas se diferencia por ter a epopeia uma métrica uniforme e por ser uma narrativa. E ainda quanto à extensão: pois a tragédia tende, tanto quanto possível, a se limitar a um único período de sol ou a exceder minimamente o período de um dia, enquanto a epopeia não se limita no tempo. Por isso a epopeia difere da tragédia, embora no princípio os poetas utilizassem nas tragédias, tal como nos poemas épicos, um tempo igualmente ilimitado” (2015, p. 69-71).

epopeia (*Poet.* 1455b 10-15), razão de sua longa extensão. Por fim, cabe ainda destacar que, ao retomar as diferenças entre os dois gêneros, o filósofo afirma que a epopeia incorpora também a beleza em “elocução e pensamento” (*Poet.* 1459b 15), assim como a tragédia, e se utiliza mais largamente de Homero como exemplo máximo disso. Além disso, reforça que o hexâmetro é o metro mais “apto” para a epopeia, sendo o “mais estável e amplo dos metros” (*Poet.* 1459b 34-5).

Na *Retórica*, Aristóteles se delonga mais a respeito da elocução poética, afirmando que poemas são um exemplo dos efeitos discursivos que o enunciado pode ter, sendo os poetas precursores disso: ἤρξαντο μὲν οὖν κινῆσαι τὸ πρῶτον, ὥσπερ πέφυκεν, οἱ ποιηταί· τὰ γὰρ ὀνόματα μιμήματα ἐστίν, ὑπῆρξεν δὲ καὶ ἡ φωνὴ πάντων μιμητικώτατον τῶν μορίων ἡμῖν¹² (*Rh.* 1404a 8). Por serem pioneiros nessa apropriação da voz, parecem ter moldado a elocução pela necessidade da representação (ou imitação) que a poesia tem. Sua atuação, para Aristóteles, também foi responsável por se tornarem referências no campo do discurso:

ἐπεὶ δ’ οἱ ποιηταί, λέγοντες εὐήθη, διὰ τὴν λέξιν ἐδόκουν πορίσασθαι τὴν δόξαν, διὰ τοῦτο ποιητικὴ πρώτη ἐγένετο λέξις, οἷον ἡ Γοργίου, καὶ νῦν ἔτι οἱ πολλοὶ τῶν ἀπαιδευτῶν τοὺς τοιούτους οἴονται διαλέγεσθαι κάλλιστα. τοῦτο δ’ οὐκ ἔστιν, ἀλλ’ ἑτέρα λόγου καὶ ποιήσεως λέξις ἐστίν.¹³ (*Arist. Rh.* 1404a 9).

Sendo diferente da oratória, a expressão poética, portanto, está num lugar excepcional, em que o conteúdo parece não afetar o efeito almejado pelo poeta ao se utilizar de recursos retóricos. De modo talvez contraditório, ainda é dito que a prosa tem menos desses recursos, pois tem tema menos elevado (*Rh.* 1404b 1-2). E essa elevação da poesia parece ser conquistada pela escolha das personagens que lhe darão voz: ἡ γὰρ ὑπόθεσις ἐλάττων, ἐπεὶ καὶ ἐνταῦθα, εἰ δοῦλος καλλιπεῖτο ἢ λίαν νέος, ἀπρεπέστερον, ἢ περὶ λίαν μικρῶν¹⁴ (*Rh.* 1404b 3). O *epos*, como máxima representação dessa elevação, de acordo com a *Poética*, não poderia, então, aceitar que nele convivesse também o que é considerado baixo.

Após essa ligeira reflexão sobre a poesia na *Poética* e na *Retórica*, podemos nos perguntar qual seria, então, a função do hexâmetro e qual é sua relação com os discursos

¹² Na tradução de Manuel Alexandre Jr., Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena: “Os poetas foram os primeiros, como seria natural, a dar um impulso a este aspecto. Efetivamente, palavras são imitações, e a voz é, de todos os nossos órgãos, o mais apropriado à imitação” (2012, p. 175-176).

¹³ Também na versão de Alexandre Jr., Alberto e Pena: “E, uma vez que os poetas, embora dizendo coisas fúteis, pareciam obter renome graças à sua expressão, por esta mesma razão foi um tipo de expressão poético o primeiro a surgir, como a de Górgias. E ainda agora muitas pessoas sem instrução pensam que são estes oradores os que falam da forma mais bela. Isto, porém, não é assim, pois a expressão própria da poesia é diferente da do discurso” (2012, p. 176).

¹⁴ Na tradução já referida: “De resto, também na poesia será inapropriado que um escravo ou alguém demasiado jovem ou sobre um assunto demasiado trivial pronuncie belas palavras” (2012, p. 177).

poéticos que dele se aproveitaram ao longo da história da literatura clássica. Na poesia bucólica, haveria também todos os aspectos descritos por Aristóteles na epopeia que a qualificam como gênero apropriado para o hexâmetro? Um poeta como Teócrito ainda estaria ligado a essa mesma concepção de metro e discurso ao adotar o hexâmetro datílico para seus *Idílios* (Εἰδύλλια) já no período helenístico? Essas perguntas não podem ser respondidas se não tivermos em mente a ideia de que a poesia não se mantém idêntica em seus parâmetros de composição ao longo da história.

Voltando-se para autores mais recentes, é possível observar que o hexâmetro é, com frequência, o metro que cria embates para se entender a métrica grega e a latina em conjunto com a história da poesia. Por exemplo, Nougaret declara o seguinte acerca do uso do hexâmetro no que chama “terceiro período” da versificação latina, iniciado com Catulo e marcado por uma aproximação maior com a métrica grega:

Seul l’hexamètre résistera assez bien à la tendance hellénisante. De temps en temps il se plie à la mode, mais l’empreinte latine qu’il doit à Ennius n’est pas effacée, et au cours de cette 3^e période, il reste le meilleur, sinon le seul représentant de l’originalité latine.¹⁵ (NOUGARET, 1948, p. 2).

Vê-se que, pouco depois de partir da premissa de que, a partir de Ênio, os romanos seguiram o “modelo do hexâmetro grego”, mas com “originalidade”, Nougaret afirma que esse metro se torna um exemplo de resistência à “tendência helenizante” dos *poetae noui*. Deparamo-nos com um exemplo talvez traiçoeiro de “originalidade latina”, de uma *Latinitas* poética, dado o fato de que o hexâmetro é a rigor um metro grego. Logo, não haveria como evitar sua helenização. Contudo, caso nos lembremos de que, ao longo da história, a métrica muda junto com outros elementos poéticos, torna-se compreensível pensar em aspectos próprios dos poetas romanos, distintos dos gregos, ainda que o metro em questão seja, na origem, grego. Poderia se dizer que essa simples constatação acaba, na verdade, por respaldar a iniciativa de Nougaret, delineada em seu prefácio (1948, p. VII-VIII), de elaborar um tratado de métrica latina separado de uma obra voltada majoritariamente para a métrica grega.

Diante dessa diversidade do *epos* como conjunto dos usos e gêneros poéticos do hexâmetro, o caso latino parece peculiar, em especial pela presença maior da poesia bucólica. Em um panorama por algumas acepções de *epos*, Oliva Neto (2013) demonstra como não é fácil definir qual é a abrangência dos gêneros poéticos antigos, em especial se levarmos em

¹⁵ “Somente o hexâmetro resistirá muito bem à tendência helenizante. De tempos em tempos, ele cede à moda, mas o cunho latino que ele deve a Ênio não sumiu, e ao longo desse 3º período permanece como o melhor, senão o único representante da originalidade latina”.

consideração a possibilidade de o *epos* ser algo além da poesia épica ou apenas do hexâmetro como metro. Por essa razão, propõe a adoção do vocábulo “epos” em português num sentido amplo, que englobe os gêneros poéticos hexamétricos, e a manutenção do sentido convencional de “épico” e “epopeia” (OLIVA NETO, 2013, p. 67). Preferimos utilizar *epos*, em itálico, para ressaltar a estranheza do vocábulo e a associação direta com o *epos* latino, em todas as suas possibilidades. Nesse grande campo, o gênero literário em questão, a poesia bucólica, tem seu lugar, afinal a escolha do metro por si só na Antiguidade era uma declaração de identidade com um gênero poético segundo Van Sickle (1975, p. 50). A intenção deste trabalho não é, de modo algum, propor uma nova terminologia ou redefinir totalmente a acepção dos termos existentes, mas apenas utilizá-los de forma que sirvam para os objetivos postos. Apesar disso, é fundamental refletir sobre esse problema tendo em mente teorias dos gêneros literários que podem nos auxiliar.

2.3 Um gênero literário em teoria

As concepções sobre o metro e seus usos que apresentamos já foram matéria de reflexão para diversos pesquisadores dedicados também a pensá-las pela teoria, pela crítica e pela história da literatura. Como declara Gutzwiller (1991, p. IX), os classicistas precisam reconhecer ideias advindas da teoria literária, ao que poderia se acrescentar que também podem se ver como possíveis participantes da teorização. Por essa razão, consideramos ser necessário estabelecer um diálogo com a teoria literária neste trabalho. A seu modo, esta tese se propõe a estimular uma revisão de um gênero literário e de uma métrica a partir de um objeto de estudo com frequência negligenciado pelos pesquisadores, de forma a promover questionamentos úteis para todos. Portanto, nada mais razoável do que realizar uma reflexão tendo-se em mente alguns elementos relativos à poesia e aos gêneros literários que já foram motivo de trabalho de teóricos da literatura. Para realizar isso, no caso da poesia bucólica, por exemplo, é fundamental pensar por onde deve se iniciar esse caminho. Como exemplo prático, Halperin (1983) aponta a necessidade de repensar a posição de Teócrito na tradição literária clássica, responsável em parte por atribuir a Virgílio a posição de autor canônico do gênero. Essa posição máxima dada em detrimento de poetas anteriores também tem consequências para a poesia clássica pós-virgiliana:

In other words, the later Roman poets did not find it necessary to reach beyond Virgil to his sources because their manipulation of inherited themes and images required no other background than Virgil's own highly original synthesis. Pre-

Virgilian sources were effaced by this practice. The influence of the Greek bucolic poets on Calpurnius and Nemesianus is at all events negligible [...].¹⁶ (HALPERIN, 1983, p. 3).

De acordo com Halperin, a poesia de Teócrito, uma “fonte” pré-*virgiliana*, não teve uma “influência” em poetas romanos como Calpúrnio Sículo e Nemesiano, porém não nos indica exatamente o porquê dessa constatação. Mais adiante, ainda na introdução do estudo, seu autor tenta definir quem poderia ser o Virgílio bucólico da “síntese original” a que se refere:

[...] Virgil, emerging as he did from the Hellenistic tradition, may have had something altogether different in mind when he set out to compose his *liber bucolicon*, and in blurring over the Greek background of his poetry we forfeit the possibility of understanding what Virgilian pastoral actually was and instead reduce it to what it later became.¹⁷ (HALPERIN, 1983, p. 6).

Vê-se que o autor supõe que o poeta tivesse algo diferente em mente quando compôs suas *Bucólicas* e emenda seu argumento com uma menção ao “pano de fundo grego” que, por vezes, é ignorado na nossa compreensão dos poemas bucólicos virgilianos. Em sua percepção, ao tomarmos essa atitude, distanciamos-nos do entendimento do que essa poesia “de fato era” (*actually was*) e a reduzimos ao que ela “se tornou depois” (*later became*). Podemos observar que essas afirmações de Halperin são calcadas em uma visão voltada para a busca de uma verdade que estaria na origem (nas “fontes”) e que seria acessível por meio da análise. Em seu livro, o objetivo, é claro, é compreender a poesia de Teócrito sem considerá-la somente como um elemento pré-*virgiliano*, isto é, como um mero poeta menor anterior ao autor canônico romano, que seria, por conseguinte, a referência para a tradição bucólica antiga. No entanto, nessa empreitada, evidencia-se a noção de anacronismo projetada em uma apreensão de um Virgílio de tempos passados, sem que haja a devida reflexão sobre o lugar do pesquisador em relação ao seu objeto, com o óbvio distanciamento temporal.

Tal posição traz consequências não apenas para o estabelecimento de outras premissas acerca do poeta em seu trabalho, mas também dos conceitos de gênero literário e mesmo de “espécie” bucólica. Em relação a essa questão, Halperin afirma que “a influência

¹⁶ “Em outras palavras, os poetas romanos posteriores não consideraram ser necessário ir além de Virgílio até suas fontes, porque sua manipulação dos temas e imagens herdados não demandava nenhum outro conhecimento fora a síntese altamente original do próprio Virgílio. Fontes pré-*virgilianas* foram apagadas por essa prática. A influência de poetas bucólicos gregos em Calpúrnio e Nemesiano é, para todos os efeitos, insignificante [...]”.

¹⁷ “Virgílio, vindo como veio da tradição helenística, talvez tenha tido algo bem diferente em mente quando se dispôs a compor seu *liber bucolicon*, e obscurecendo o fundo grego de sua poesia perdemos a possibilidade de entender o que a poesia bucólica virgiliana de fato era, em vez de reduzi-la ao que se tornou depois.”

da teoria dos gêneros tem sido culpada por restringir o espaço dos fenômenos históricos” e que o uso de “arquétipos de gênero foi derivado da poesia pastoril pós-teocritiana ou mesmo da pós-clássica” (HALPERIN, 1983, p. 6). Se levarmos em consideração essa ideia de que a teoria dos gêneros realmente condensou toda a poesia bucólica a partir de um só ponto de vista, a compreensão da obra dos poetas antigos a partir deles próprios e somente para eles se torna necessária para o classicista. No entanto, ainda não fica claro como podemos alcançar, nas palavras de Halperin, uma “avaliação sem distorção”, isto é, evitar uma análise com “efeitos desviantes” e “limitações” que leva a “equívocos posteriores”, como aqueles gerados pelos renascentistas (HALPERIN, 1983, p. 30).

Tais concepções sobre o estudo de um gênero literário presentes na obra de Halperin, mas não exclusivamente nela, já foram matéria de reflexão para diversos historiadores e teóricos da literatura, é claro. Por exemplo, Viëtor¹⁸ (1931), deparou-se com a dificuldade de se definir um gênero literário e, em especial, de estudar sua história sem uma noção prévia do que ele seria. Viëtor, embora afirme, ao final do texto, que formas não “puras” de um gênero (como a ode, em seu exemplo) podem ser pertencentes a ele (VIËTOR, 1986, p. 35), mantém-se convicto tanto da posição de que há três domínios poéticos (épico, lírico e dramático, como supostamente ditado pela tradição aristotélica), correspondentes à ideia de *genus*, quanto de que é possível estabelecer uma forma interna de um gênero específico, uma “espécie” (*species*), dentro desses domínios, forma essa estabelecida a partir de uma abstração, de uma “genericidade do gênero” verificável a partir de uma “forma de particularidades puras” (VIËTOR, 1986, p. 26). Poderíamos dizer que haveria, por exemplo, uma poesia bucólica “pura” à qual outras formas não tão puras se atrelariam como derivações, sem que aquele conceito primeiro se alterasse. Viëtor, nesse sentido, parece privilegiar uma análise voltada para as origens como ponto de referência para uma teorização.

No entanto, ainda que haja semelhanças entre os dois estudiosos, ressaltamos que o alemão inclui em sua análise “poemas de uma espécie fundamentalmente diferente” (VIËTOR, 1986, p. 35), ou seja, distintos do gênero específico em sua forma clássica. Enquanto isso, Halperin, a seu modo, parece ir numa direção divergente ao tratar Teócrito e Virgílio como exemplos máximos de poesia bucólica (HALPERIN, 1983, p. 29) ao valorizá-los como modelos para uma “forma interna”, a qual ele acredita, como Viëtor, ser a prioridade para a teoria dos gêneros no século XX (HALPERIN, 1983, p. 34). Tal posicionamento revela

¹⁸ Citamos aqui a partir da tradução francesa de Jean-Pierre Morel para o número 33 da revista *Poétique* (1977), reeditada posteriormente na coletânea *Théorie des genres* (1986).

mais seus problemas se o colocarmos em uma dimensão histórica, que, como afirma Van Sickle sobre o Virgílio bucólico, é fundamental para o estudo dos gêneros:

At this point we must conclude that either Virgil never had such a unifying conception of his own poetics or that, if he did, it comprised something other than the neoteric vogue for Callimachus and generic notions like those of late antiquity. In fact, literary genres are human inventions which have concrete histories rather than an ideal absolute existence. They develop first in practice and only gradually are theorized; their definitions change and evolve according to the interests, tastes, and needs of successive poets, audiences, and critics.¹⁹ (VAN SICKLE, 1975, p. 49).

Segundo Van Sickle (1975, p. 49), essa perspectiva nos permite, por exemplo, observar como Virgílio é “complexo” e Teócrito também, sem reduzi-los às expectativas de uma visão mais restrita do gênero bucólico. Cabe-nos, é claro, avaliar quais são os parâmetros e os métodos para se determinar a complexidade de um texto, o que não deixa de ser uma tarefa difícil. De todo modo, é válida a ideia de que estabelecer um texto canônico como paradigma permanente, fora de uma visão histórica, nos induz a reduzir a importância de outros textos. Ainda que Halperin também queira fundamentar um estudo histórico, o que parece ocorrer em seu texto, como apontamos, é justamente o contrário, ou seja, a fixação de premissas essencialistas para o gênero que nos leva a valorizar Teócrito na origem e ver outras leituras da tradição como “distorções”. O fato é que, como ainda Van Sickle nos indica, o Virgílio bucólico – junto com outras expressões de *epos* que não foram canonizadas – pode ser lido de muitas outras maneiras se não nos fiarmos exclusivamente nas convenções de gênero postas na Antiguidade: “It is only when interpretation frees itself from the influence of ancient rhetorical and generic schemes that the *Bucolics* appear less isolated”²⁰ (VAN SICKLE, 1975, p. 47).

Um exemplo de “esquema de gêneros” antigo que ainda é estabelecido como argumento maior para parte dos estudos clássicos hoje são os comentários de Sêrvio a Virgílio, os quais partem do pressuposto de que as *Bucólicas* se situam numa tríade de “caracteres” ou “estilos” (Serv. *Buc.* Thilo, p. 1-2):

¹⁹ “Neste momento, devemos concluir que Virgílio nunca teve uma concepção tão unificadora de sua própria poética ou que, se teve, compreendia algo além da tendência neotérica de Calímaco e noções de gênero como as da Antiguidade tardia. Na verdade, os gêneros literários são invenções humanas que têm histórias concretas, e não uma existência ideal absoluta. Eles se desenvolvem primeiro na prática e só gradualmente são teorizados; suas definições mudam e evoluem de acordo com interesses, gostos e necessidades de poetas, públicos e críticos que se sucedem.”

²⁰ “É somente quando a interpretação se liberta da influência de antigos esquemas retóricos e de gêneros literários que as *Bucólicas* parecem menos isoladas”.

tres enim sunt characteres, humilis, medius, grandiloquus: quos omnes in hoc invenimus poeta. nam in Aeneide grandiloquum habet, in georgicis medium, in bucolicis humilem pro qualitate negotiorum et personarum: nam personae hic rusticae sunt, simplicitate gaudentes, a quibus nihil altum debet requiri.²¹

Percebe-se, por essa classificação, que a poesia bucólica realmente fica em um patamar distinto da épica “grandiloquente”, representante da elevação do *epos*, como observado em Aristóteles. Se pensarmos essa classificação a partir da ideia de Van Sickle de que o desenvolvimento dos gêneros se dá por “interesses, gostos e necessidades de sucessivos poetas, públicos e críticos”, constituímos uma noção histórica que contrapõe convenções e criações literárias, de modo que nos vemos com uma dúvida similar à de Rossi, que afirma:

[...] delicato è soprattutto il distinguere quanto venga realmente ‘imposto’ da un pubblico e quanto sia prodotto delle singole scuole poetiche o delle personalità creatrici, capaci anche di una autonoma autodisciplina compositiva, e capaci così di influire a loro volta sul gusto stesso dei loro pubblici.²² (ROSSI, 1971, p. 71).

Rossi prevê uma normatividade, na forma de “leis” não escritas e escritas, que regularia, em maior ou menor medida, a literatura grega do período arcaico ao helenístico, sendo a base para sua compreensão de toda a literatura clássica, apesar de a produção romana não ter sido considerada na análise. No entanto, suas conclusões sobre o período helenístico, uma “terceira época” em que haveria “leis escritas, mas não respeitadas”, o levam a dizer:

Ma presso gli alessandrini filologia e poesia sono strettamente unite, ed è venuto il momento di chiederci in qual modo la così rigorosa descrizione di una letteratura per gran parte ormai morta possa *influenzare* le forme spesso nuove che si vengono creando. Si tratterebbe di un effetto che va al di là degli scopi immediati delle trattazioni. In altre parole: il codice letterario, che nasce con funzione prevalentemente *descrittiva*, ha anche una sua funzione *normativa* implicita? Direi di sì, anche se qui, per buona parte degli alessandrini, parlerei di una vera e propria ‘*normatività a rovescio*’, ovvero negativa. L’epoca ellenistica è l’ultimo momento di quello che è un miracolo costante lungo tutto il corso della letteratura greca, e cioè la capacità di innovare conservando singolarmente integri gli elementi tradizionali. Questa terza epoca scrive le leggi, sì, ma per violarle. Sembra quasi che l’analisi accurata dei generi classici venga fatta apposta per violarne meglio le leggi.²³ (ROSSI, 1971, p. 81, grifos do autor).

²¹ “Existem três estilos: baixo, médio e grandiloquente, todos encontrados no poeta. Assim, na *Eneida*, há o grandiloquente; nas *Geórgicas*, o médio; e nas *Bucólicas*, o baixo, pela qualidade dos assuntos e das pessoas, pois nestas últimas as pessoas são camponesas, felizes em sua simplicidade, e delas nada de elevado deve se exigir”.

²² “[...] sobretudo, é delicado distinguir quanto realmente é ‘imposto’ por um público e quanto é produzido por escolas poéticas individuais ou personalidades criativas, capazes também de uma autodisciplina composicional autônoma e, portanto, capazes de influenciar, por sua vez, o gosto de seus próprios públicos.”

²³ “Mas entre os alexandrinos, a filologia e a poesia estão intimamente ligadas, e chegou a hora de nos perguntarmos como a descrição tão rigorosa de uma literatura em grande parte já morta pode *influençar* as formas muitas vezes novas que são criadas. Isso seria um efeito que vai além dos propósitos imediatos das discussões. Em outras palavras: o código literário, que nasceu com uma função predominantemente *descritiva*,

Com efeito, essa “normatividade ao contrário” (*normatività a rovescio*), que definiria a relação dos autores helenísticos com a tradição, em especial com os gêneros poéticos, pode parecer uma constatação hoje mais corrente para a poesia latina ou mesmo para a produção literária pós-clássica. Não nos cabe aqui discutir sobre as conclusões de Rossi acerca dos períodos anteriores da literatura grega, se haveria ou não um respeito maior às “leis” da parte dos poetas, mas de fato todos os estudos recentes sobre a tradição e a intertextualidade na poesia clássica, como os de Prata (2007; 2017) e Vasconcellos (2001; 2007), só corroboram essa visão de que as ditas leis são, na verdade, violadas e reescritas para serem novamente violadas. Isso nos leva, inclusive, a questionar o próprio conceito de lei para a poesia e talvez repensá-lo como uma convenção, além de verificar como essa lei é estabelecida e por quem é aplicada. No entanto, essa associação entre poesia e filologia, apontada por Rossi, permanece sendo um elemento instigante para pensarmos até que ponto os autores se apropriavam dos gêneros para propor uma nova experiência poética e, portanto, uma nova visão sobre o fazer literário. Tal prática nos mostra que os poetas helenísticos estavam, de certa maneira, em uma posição distante da visão socrática do poeta e do rapsodo, expressa no *Íon*, de Platão. Sócrates, ao se dirigir a Íon para tratar de seus espectadores, afirma:

Οἶσθα οὖν ὅτι οὗτός ἐστιν ὁ θεατὴς τῶν δακτυλίων ὁ ἔσχατος ὢν ἐγὼ ἔλεγον ὑπὸ τῆς Ἡρακλειώτιδος λίθου ἀπ’ ἀλλήλων τὴν δύναμιν λαμβάνειν; ὁ δὲ μέσος σὺ ὁ ῥαψωδὸς καὶ ὑποκριτής, ὁ δὲ πρῶτος αὐτὸς ὁ ποιητής· ὁ δὲ θεὸς διὰ πάντων τούτων ἔλκει τὴν ψυχὴν ὅποι ἂν βούληται τῶν ἀνθρώπων, ἀνακρεμαννὺς ἐξ ἀλλήλων τὴν δύναμιν.²⁴ (Pl. *Ion* 535e-536a).

Certamente, a prevalência divina não impede o poeta helenístico de seguir e ir além da posição de Hesíodo, que, na *Teogonia*, canta *a partir* das musas, em primeira pessoa: μουσάων Ἑλικωνιάδων ἀρχώμεθ’ αἰεῖδεν²⁵ (Hes. *Theog.* 1). O poeta-filólogo vai além do modelo hesiódico ao situar-se como sujeito que pode determinar o que é a poesia violando as leis observadas por Rossi ou, simplesmente, sugerindo novos caminhos pragmáticos para sua

também tem uma função *normativa* implícita? Eu diria que sim, mesmo que aqui, para boa parte dos alexandrinos, eu fale de uma verdadeira ‘*normatividade ao contrário*’, que é negativa. A época helenística é o último momento do que é um constante milagre ao longo da literatura grega, a saber, a capacidade de inovar preservando individualmente os elementos tradicionais. Esta terceira época escreve as leis, mas para violá-las. Parece quase que a análise precisa dos gêneros clássicos é feita de propósito para violar melhor suas leis.”

²⁴ Na tradução de Cláudio Oliveira: “Tu, sabes, então, que esse espectador é o último dos anéis, dos quais eu falava, que recebem o poder uns dos outros pela pedra de Hércules? O do meio és tu, o rapsodo e ator; o primeiro, o próprio poeta; mas o deus, por meio de todos esses anéis, arrasta a alma dos homens para onde quiser, fazendo o poder pender entre eles” (2011, p. 43-44).

²⁵ Na tradução de Jaa Torrano: “Pelas Musas heliconiades começemos a cantar” (2012, p. 103).

criação. Dessa forma, as convenções dos gêneros podem se alterar conforme as mencionadas demandas dos poetas ou do público leitor. No entanto, elas continuam sendo convenções; logo, podem deixar de vigorar caso a sociedade passe a considerar outros parâmetros para a classificação dos gêneros. Até certo ponto, o que observamos na literatura clássica, pelo menos a partir do período helenístico, é essa situação. No entanto, ainda nos resta pensar como os gêneros de fato se estabelecem na tradição, em especial na Antiguidade Clássica, e como eles se modificam na história. Uma possível resposta prevê uma reflexão além da “forma interna” de Viëtor, pensando também como se dá a leitura.

Longe da pretensão de estabelecer aqui uma nova história da poesia bucólica, da sátira ou mesmo do *epos*, destaco a dimensão diacrônica dos gêneros poéticos a fim de entendê-los mais como tentativas de abstração de validade duradoura de um desenvolvimento contínuo que talvez não tenham valor para os críticos como leis permanentes, isto é, como um pressuposto dos pesquisadores que deve se tornar a hipótese de uma pesquisa a fim de testar a eficácia de um cânone, construção da qual todos os outros leitores também participam. Não buscamos aqui de modo algum revalidar esse cânone, dizer que Teócrito e Virgílio foram autores paradigmáticos para os poetas bucólicos, assim como Horácio e talvez Varrão foram para os satíricos, e que, portanto, devemos dar primazia a eles na definição de um gênero literário em detrimento de todas as outras variantes, ou seja, as “espécies totalmente diferentes”, no dizer de Viëtor. É possível investigar *genus* e *species* tanto como expressões da recepção da literatura quanto como ensaios de tipologia. O fundamental talvez seja determinar quais são os limites de cada interpretação para, então, propor um novo viés que contemple, em certa medida, ambos os direcionamentos.

Um dos pressupostos comuns da teoria dos gêneros é adotado por Viëtor em seu texto: a associação entre natureza e linguagem, através das “formas naturais” (*Naturformen*) da poesia. Os termos para essa relação variam de teoria para teoria, mas trata-se de uma visão, de acordo com o pesquisador, “verdadeiramente elementar e, por tal razão, livre de todo ponto de vista especializado, sistemático ou que empregue suas classificações em uma ou outra concepção de mundo” (VIËTOR, 1986, p. 12). Ao longo de seu ensaio, o autor reconhece a origem romântica (e não elementar) dessa perspectiva ao partir de Schiller, mas, ao mesmo tempo, não parece conseguir se desvencilhar dela, o que o leva a buscar “formas puras” e “não puras” com o intento de classificá-las e hierarquizá-las. Ao longo de sua argumentação, o historiador da literatura não abandona o enfoque na história, que o leva a se perguntar se o conceito de gênero precede a história ou é dela derivado (VIËTOR, 1986, p. 24), porém

persiste em sua visão da “genericidade do gênero”, por nós já mencionada, que, em resumo, seria basicamente uma abstração a partir de uma “forma de particularidade pura”. Desse modo, o gênero literário parece ficar no meio do caminho: nós o definimos na história, mas, ao mesmo tempo, algumas formas são representantes da pureza, de algo estável.

Com frequência, o *epos* é associado, como vimos em Aristóteles, a uma dessas “formas naturais” ou “puras” por estudiosos dos gêneros poéticos. Destacamos, por exemplo, a ideia de Kant retomada por Viëtor de que a epopeia, dentre os três fundamentos da alma, é a representante da faculdade do conhecer (1986, p. 11). Essa visão é uma premissa mesmo para Benjamin, em certa medida, quando afirma que a epopeia, a “forma mais antiga” de rememoração (*Erinnerung*), “contém em si, por uma espécie de indiferenciação, a narrativa e o romance”, e que os exemplos posteriores do romance demonstram que neles “a musa épica – a rememoração – aparecia sob uma forma totalmente distinta do que na narrativa” (2012, p. 228). Em paralelo, Jauss²⁶ (1962) parece se afastar dessa perspectiva dominante até o estabelecimento da teoria literária moderna, no século XX. Ao buscar um processo histórico além de visões normativas dos gêneros literários, o teórico alemão se depara com a necessidade de se contemplar uma “poética imanente” (em oposição à transcendental romântica, por exemplo), mas também declara:

[...] no caso em que uma norma teórica reivindica uma autoridade universal – assim como a poética de Aristóteles em relação à literatura pós-medieval –, o antagonismo entre a forma de um gênero que exerce autoridade e a poética imanente pode se tornar o próprio agente que provoca e mantém a evolução histórica dos gêneros. (JAUSS, 1986, p. 56).

Dessa forma, a “evolução histórica dos gêneros” deixa de ser uma mera sucessão de títulos para se tornar uma formação coletiva que responde a convenções anteriores. Aqui Jauss, como explicita depois em seu texto, se utiliza do conceito formalista de “evolução literária”, postulado por Tynianov (TODOROV, 2013, p. 137), o que o leva a procurar um “sistema literário” de uma época, no caso, da Idade Média (JAUSS, 1986, p. 67).

À procura também da imanência no estudo dos gêneros literários, Genette refaz grande parte de um caminho do pensamento europeu a partir da Antiguidade a fim de avaliar a recepção da *Poética* de Aristóteles e também propor uma teoria própria. O teórico francês aponta aspectos similares aos observados anteriormente em outras perspectivas da história da literatura e, ao fim, é provocativo ao afirmar: “la poétique est une très vieille et très jeune

²⁶ Citado a partir da versão francesa de Éliane Kaufholz do texto de Jauss para a coletânea *Théorie des genres* (1986).

‘science’: le peu qu’elle ‘sait’, peut-être aurait-elle parfois intérêt à l’oublier”;²⁷ o que repensa logo em seguida quando diz: “la poétique n’a pas à ‘oublier’ ses erreurs passés (ou présentes) mais, bien sûr, à les mieux connaître pour éviter d’y retomber”²⁸ (GENETTE, 1989, p. 148). Essa declaração se baseia em uma visão sua de historicidade dos gêneros literários e também de suas projeções idealizadas ao longo do tempo. A historicidade pautada aqui é fundamental para entendermos como a recepção dos textos literários em cada época nos faz reler o passado de maneiras diversas. Além do sistema literário de Tynianov, deve-se também observar as projeções que tivemos e temos, não apenas para evitar “erros passados ou presentes”, sem refletir o que seria, nesse caso, um erro, mas também para reconstituir todas as possibilidades de leitura dos gêneros dos textos nas suas devidas condições de formulação.

Gutzwiller resume bem o problema ao tratar da origem dos gêneros literários em seu estudo sobre Teócrito, dito fundador da poesia bucólica:

[...] the paradox is to see genre formation as a process in which an author’s innovations are recognized by readers and incorporated by other works in such a way that they are gradually perceived as generic. But within process, and essential to process, is creativity, the artist’s ability to mold the potentialities of his inherited materials into a literary form that begets future literary forms.²⁹ (GUTZWILLER, 1991, p. 4).

A palavra precisa, “paradoxo”, demonstra como avaliar um gênero literário é um processo complexo. Para isso, é “essencial”, nas palavras de Gutzwiller, entender como ele se forma e reconhecer que ele é mutável e que precisamos reconhecer mudanças para, como leitores, compreender o que o define. No entanto, é importante entender que, para que qualquer modificação seja validada, ela deve ser aprovada pela comunidade de leitores em algum momento. Como afirmamos, Teócrito e Virgílio são reconhecidas autoridades da poesia bucólica antiga tanto para classicistas quanto para leitores em geral. Qual seria, então, o lugar de outras obras como as *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo nesse cenário? Para que um cânone seja definido, é preciso que se reconheça também o que não é canônico, o que não se enquadra na convenção de um gênero ou de uma forma literária, enfim, o que é marginal.

²⁷ “A poética é uma ‘ciência’ muito velha e muito jovem: o pouco que ela ‘sabe’, talvez ela teria interesse de esquecer”.

²⁸ “A poética não deve ‘esquecer’ seus erros do passado (ou do presente), mas, com certeza, conhecê-los melhor para evitar de recair neles”.

²⁹ “[...] o paradoxo é ver a formação do gênero como um processo no qual as inovações de um autor são reconhecidas pelos leitores e incorporadas por outras obras de tal forma que gradualmente são percebidas como genéricas. No entanto, dentro do processo, e essencial para processar, está a criatividade, a capacidade do artista de moldar as potencialidades dos materiais transmitidos em uma forma literária que gera futuras formas literárias.”

Assim, pensar na recepção de nosso objeto de estudo é fundamental para demonstrar como, mesmo não sendo a referência de um gênero, ele apresenta traços de uma história da poesia latina distinta.

2.4 O cânone e a margem

Até o momento, o *epos* latino foi apresentado de maneira ampla, apontando para uma diversidade de abordagens antigas e modernas. No entanto, para se compreender o lugar da poesia bucólica, principalmente obras ditas “menores”, como a de Calpúrnio Sículo, é preciso examinar como ela foi e ainda é avaliada dentro desse grande campo dos usos do hexâmetro datílico. Dentre os objetivos deste trabalho, está a contribuição para o debate acerca do *epos* latino e dos gêneros literários na Antiguidade greco-romana. Ao mesmo tempo, também há a meta de situar melhor essa parte do *corpus* poético latino, de modo a reavaliar sua condição por vezes restritiva de poesia menor. Para realizar ambos, é fundamental repensar a definição de *epos* no contexto romano antigo e buscar, assim, a variedade de usos do hexâmetro em relação a prescrições e descrições talvez limitadoras demais.

Com frequência, como foi possível observar, Virgílio é o exemplo máximo – senão o único – do que seria o *epos* para alguns autores. Contudo, o entendimento dos usos tão variados de um metro como o hexâmetro não pode se dar utilizando-se sempre o mesmo ponto de referência estabelecido, em grande parte, pelo cânone. Pensar qual seria o cânone do *epos* latino, em especial para a poesia bucólica, é algo elementar para a discussão pretendida para este trabalho. Caso essa reflexão se limitasse a corroborar somente uma visão já estabelecida do que seria a poesia em hexâmetro, é bem provável que as obras poéticas aqui estudadas seriam mantidas em seu lugar menor, destinadas a leituras que somente veriam uma repetição do que foi criado anteriormente sem originalidade. No entanto, o próprio ideal de original é algo a se contestar na abordagem teórica dessa literatura. A fim de fazer essa análise, é necessário antes se averiguar quão presente é a noção de cânone nas pesquisas sobre o *epos* latino e como elas se concentram em Virgílio de modo que ignoram usos igualmente relevantes.

A reflexão deste capítulo pressupõe, é claro, um conceito de cânone. Como bem resume Asper (1998), o vocábulo “cânone” tem, desde seu correlato grego antigo, κανών, uma relação com a ideia de medida, de norma. O que o cânone significa para o campo literário é realmente uma medida, um padrão a partir do qual o restante pode ser avaliado de um ponto de vista descritivo. Ele pode ser usado também como norma, ou seja, com uma

função prescritiva, que pode mesmo se confundir com uma descrição por vezes. Lemos na *Poética* de Aristóteles, por exemplo, sobre o que é necessário se ter para uma boa organização dos episódios na tragédia (ou seja, uma prescrição), para que, em seguida, *Ifigênia em Áulis* (Ἰφιγένεια ἐν Αὐλίδι) de Eurípides seja descrita como texto que responde a essa demanda (isto é, uma descrição) (*Poet.* 1455b 1-10). Em outros momentos, o filósofo inverte a ordem de seu raciocínio, apresentando-nos uma descrição e depois uma prescrição, como na passagem citada anteriormente, em que descreve as inovações de Ésquilo na tragédia e como elas levaram à adoção de um metro considerado apropriado para o gênero (*Poet.* 1449a 15-25).

Tal situação demonstra que as fronteiras entre o que é normativo e o que é descritivo podem se diluir, afinal muitas vezes se firma uma regra após se constatar que há algo a ser seguido e que já é posto em prática. No entanto, essa descrição que leva à prescrição depende de uma leitura cuja perspectiva busca motivações para que se firme um padrão único. O processo de canonização procura justamente esse padrão, com base na ideia de que um autor se torna canônico por ter em sua obra alguma canonicidade. Esse caminho é, de maneira direta, traçado por Asper em outra passagem do verbete já mencionado:

Der Begriff Kanon in seinem unterterminologischen Gebrauch läßt sich auf alle Formen eines kulturellen Gedächtnisses anwenden, das sich um Fixierung oder Reduzierung eines Traditionsbestandes bemüht, um diesen vor diachroner Variabilität zu schützen. Gewöhnlich beschränkt man Kanon aber auf den Umgang mit überliefertem Wissen oder mit tradierten Texten. Das Charakteristische dieses geschützten Bestandes, seine Kanonizität also, läßt sich bestimmen als Anspruch des Überlieferten, normativ für die Gegenwart zu sein. Von Kanon oder Kanonisierung spricht man bei diesem Prozeß vor allem im Fall von religiöser oder ästhetischer Normativität. Der moderne Begriff kanonisch bezeichnet dementsprechend die Zugehörigkeit zu einer Textgruppe, die aufgrund verschiedener Legitimationsgründe Sonderstatus hat und klassisch oder autoritativ ist.³⁰ (ASPER, 1998, p. 869).

As razões de legitimidade que atribuem a um texto literário um caráter canônico são variadas, porém parecem ter algo em comum: uma ideia de restringir o que deve ser lido. O sentido de dever dessa leitura não exclui a possibilidade de acesso a outros textos, ainda que destaque a necessidade de se ler um em detrimento de outros. O texto escolhido para

³⁰ “O termo ‘cânone’, em seu uso não terminológico, pode ser aplicado a todas as formas de memória cultural que buscam fixar ou reduzir uma parte de tradição para protegê-la da variabilidade diacrônica. Normalmente, no entanto, o cânone se limita a lidar com o conhecimento tradicional ou com textos tradicionais. A característica dessa existência protegida, sua natureza canônica, pode ser definida como a pretensão do tradicional de ser normativo para o presente. O ‘cânone’ ou a ‘canonização’ é usada neste processo, especialmente no caso de normatividade religiosa ou estética. Por conseguinte, o termo moderno ‘canônico’ se refere ao pertencimento a um grupo de textos que possui status especial devido a várias razões de legitimidade e é clássico ou imbuído de autoridade”.

pertencer ao cânone deve ser, portanto, um que seja a base para se entender todo um ramo da literatura, o ponto de partida para se entender tudo deixado à margem. Sua canonicidade advém do fato de que ele permanece sendo uma referência, um clássico independentemente dos textos que o sucedem, como bem define Asper:

Kanonizität läßt sich auch als Identifikationsereignis oder -erlebnis auffassen, das Geschichtlichkeit aufhebt: Im Kanon sind historische Texte zeitlos präsent. Bestimmendes Merkmal von Kanonizität ist also Zeitresistenz, die sich auch als Konstituens des Klassischen beschreiben läßt.³¹ (ASPER, 1998, p. 870).

De forma interessante, a literatura clássica está num lugar controverso na história da literatura, em especial da ocidental de base europeia: ela é por si só *clássica*, porém nem tudo de seu escopo é de fato um *clássico*. Esses textos greco-romanos marginais não têm, sob as condições descritas por Asper acima, essa característica “eternamente presente”, à prova da história. Tal percepção é fundamental para se compreender por que Virgílio nos vêm à mente quando pensamos no *epos* latino, porém não de imediato as obras de Ênio, Lucrécio, Lucano, Estácio, Sílio Itálico, Grácio, Calpúrnio Sículo, Nemesiano, as *Éclogas de Einsiedeln* e tantos outros textos.

A partir das visões de *epos* expostas anteriormente, torna-se essencial investigar como as nossas definições modernas e contemporâneas dialogam com as antigas e como mantêm Virgílio como paradigma, como cânone. Por exemplo, Barchiesi (2010) detém-se principalmente na epopeia como forma representativa do *epos*. Virgílio, nesse cenário, é o paradigma por apresentar em sua obra uma “carreira poética [que] resultou em fim demasiado exemplar – *pascua rura duces* – e alimentou quase de pronto falsificações e imitações de vários tipos” (BARCHIESI, 2010, p. 124). Dessa carreira, contudo, Barchiesi escolhe como foco a épica em seu texto, ainda que reconheça que o lugar privilegiado desse gênero em uma carreira poética pelo *epos* seja algo contestável:

Também a ideia da carreira literária como uma ascensão progressiva em direção aos vértices sublimes do *epos* é uma abstração, alimentada por fatores em partes ocasionais ou pouco claros: a hierarquia dos gêneros literários; certas *recusationes* ambíguas dos poetas augustanos; algumas notícias biográficas sobre Nêvio e Ênio; mas sobretudo o exemplo excepcional, isolado, de Virgílio. (BARCHIESI, 2010, p. 124).

³¹ “A canonicidade também pode ser entendida como um evento ou experiência de identificação que abole a historicidade: no cânone, textos históricos são eternamente presentes. A característica determinante da canonicidade é, portanto, a resistência ao tempo, que também pode ser descrita como um constituinte do clássico”.

Virgílio, segundo sua percepção, é a referência para essa abstração da carreira literária, que serviria para sustentar a ideia de que a épica está num lugar maior, o objetivo final dessa carreira. Na verdade, poderia se dizer que não é exatamente Virgílio quem estabeleceu essa diretriz para o poeta romano, mas sim aqueles que o sucederam. Sérvio, por exemplo, em seus comentários às *Bucólicas* e às *Geórgicas*, corrobora essa visão, como mencionamos anteriormente. Para Barchiesi, a “autonomia” do *epos* (no caso, da poesia heroica) estabelece-se no contexto romano pela convergência de vertentes derivadas de um consenso formal: o de que o *epos* deveria ser extenso e uma obra de um “gênero mais alto, mais difícil (junto à tragédia) e mais afastado do cotidiano”, uma convenção que seria derivada da tradição helenística (2010, p. 127). Apesar disso, o hibridismo de gêneros era corriqueiro:

[...] híbridos e entrecruzamentos eram propostos como modelo pela tradição poética alexandrina; o aprendizado técnico dos poetas latinos consiste por muito tempo na apropriação dessas experiências ‘mistas’ (com resultados curiosos; por exemplo, o poema 63 de Catulo). (BARCHIESI, 2010, p. 136).

Embora haja, de acordo com Barchiesi, um isolamento da épica em relação ao restante da poesia hexamétrica (2010, p. 139), isso de modo algum deve nos levar a considerar que as outras formas do *epos* foram abandonadas. Em sua diversidade, no *epos* desde a poesia hesiódica parece predominar mais esse hibridismo apontado pelo classicista italiano do que uma formulação prescritiva que limite as interações entre os gêneros. Williams, por exemplo, chama *Os trabalhos e os dias* (Ἔργα καὶ Ἡμέραι), de Hesíodo, de “epopeia da lavoura”, referindo-se à “prática da agricultura e do comércio no texto de uma forma de vida em que a prudência e o esforço são considerados as virtudes fundamentais” (2011, p. 31). De modo um pouco despojado, o crítico galês nos chama a atenção para o fato de que, no poema hesiódico, o trabalho no campo é uma espécie de luta bem melhor do que a guerra (v. 16-19), que faz falta para aquele que não tem meios para sobreviver em comparação com outros homens (v. 20-24). A definição dada por Williams para essa obra não é uma categoria de análise, mas ela não deixa de chamar a atenção, ao mesmo tempo, para um elemento que não é pressuposto no que Barchiesi chama de epopeia: a lavoura. Uma “forma de vida” rural, e não a vida do herói afastado do cotidiano, é a matéria dessa suposta epopeia, bem como suas “virtudes fundamentais”, a prudência e o esforço, heroicas a seu modo nesse contexto (WILLIAMS, 2011, p. 31).

É relevante destacar *Os trabalhos e os dias* como um exemplo de possibilidade poética no campo do *epos* e um indício de desencontro entre os pesquisadores que revela uma maior amplitude de tópicos e usos criativos possíveis para o hexâmetro. Quanto a essa variedade, ressalta que o entrecruzamento dos gêneros não parece ser algo restrito à poética alexandrina, ainda que seja possível afirmar, como Barchiesi e Rossi, que houve um maior movimento para a ruptura de “leis” da literatura nesse período. É fundamental para se entender o objeto deste estudo que seu lugar no *epos* não está necessariamente subjugado a algo maior e superior, a epopeia, independentemente de sua definição. Caso uma análise da poesia bucólica se baseie apenas em sua posição em relação à epopeia, grande parte de suas peculiaridades não poderá ser observada com a devida atenção.

Quanto à relação da poesia bucólica com o *epos* como um todo, é possível também perceber como algumas posições críticas podem ser problemáticas para sua compreensão. Por exemplo, por termos como “inversão” e “subversão” épica, Halperin recai em hierarquias correntes na crítica ao avaliar um gênero literário como “reação” a outro (1983, p. 217-238). De acordo com seu ponto de vista, a poesia bucólica é uma “reação” à épica, mas não parecer existir, ao mesmo tempo, nenhuma relação do primeiro gênero com o segundo que seja recíproca. É importante destacar que a noção de “desvio” de um gênero, como aquela mencionada de Halperin (1983, p. 30), pode não ser produtiva para a compreensão do texto poético, como afirma Karakasis:

It is true of course that every attempt a Roman pastoralist makes for dialogue with a different literary genre need not necessarily be labeled as ‘generic deviation’. A poet might employ these means in an endeavour to innovate pastoral as bequeathed to him by incorporating literary motifs often favoured by other literary genres, or trying to create his own bucolic world.³² (KARAKASIS, 2011, p. 6).

O chamado “desvio”, desse modo, torna-se apenas uma continuidade de uma tradição, o que, de certo modo, Halperin também reconhece em parte. O *epos* latino, por consequência, não pode ser reduzido a um modelo de poesia épica, sendo que todos os gêneros parecem estabelecer relações entre si. Karakasis prossegue seu raciocínio, agora mais voltado para a poesia bucólica:

³² “É verdade que cada tentativa que um poeta bucólico romano faz de diálogo com um gênero literário diferente não precisa necessariamente ser rotulada como ‘desvio de gênero’. Um poeta pode empregar esses meios em um esforço para inovar a pastoral como lhe foi legado, incorporando motivos literários muitas vezes favorecidos por outros gêneros literários, ou tentando criar seu próprio mundo bucólico.”

‘Deviation’ from these ‘generic markers’ is often a means of constructing meaning: anything that diverges from this consensus of pastoral tradition is usually labeled in the present study as ‘unpastoral’ or ‘anti-bucolic’, and is further taken to signal, in most cases, a motivated ‘generic alteration’ from the ‘pastoral norm’. The term ‘unpastoral’ is in the present study also used in order to refer to a motif or a linguistic / stylistic option absent from the previous bucolic tradition each consecutive bucolic poet draws his material. The term is also used for situations demonstrably marring basic bucolic values, as is, for example, the ‘unfriendly landscape’ of the third Vergilian eclogue.³³ (KARAKASIS, 2011, p. 7).

Por seu ponto de vista, o “não bucólico” e o “antibucólico” podem, portanto, participar do poema bucólico, sendo apenas um “desvio” de uma “norma”. Sua posição pode ser vista como contraditória, pois, ao mesmo tempo que rejeita a noção de desvio, adota termos que são negativos a partir de uma definição normativa do gênero. O problema não é de fato apenas terminológico: quando atestamos um desvio a partir de uma norma, reforçamos a existência de uma norma, mesmo que ela não seja explicitada.

Caso se observe o *epos* latino não de modo prescritivo, mas sim descritivo, as regras a que Karakasis e Rossi se referem passam a ser padrões de uma época ou de um autor canônico. Stephen Harrison busca explorar dois poetas do período augustano em busca de convenções de gêneros poéticos que são reiteradas e, ao mesmo tempo, reelaboradas. O autor separa os “aspectos básicos” do “repertório do gênero” em três categorias: repertório formal (*formal repertoire*), repertório temático (*thematic repertoire*) e marcas metagenéricas (*metageneric signals*), sendo que nestas três há uma série de características textuais a serem consideradas. É importante destacar algumas de suas observações, como uma parte de sua definição de metro, aspecto integrante do chamado repertório formal:

The initial issue here is naturally whether the genre characteristically uses prose or verse. [...] By the Augustan period, metrical form and choice was clearly a key part of readerly recognition of genre, based on a knowledge of literary history and consequent readerly expectations. The hexameter, sanctioned by Homer and Hesiod as well as Ennius and Lucretius, was the metre for epic, whether heroic or didactic, and its looser and less restrained satiric subform, sanctioned by Lucilius, was the metre for satire. The metres found in Republican drama, whether iambic or trochaic, of similar length to the hexameter but perceptibly different in rhythm, marked out the dramatic forms, and the shorter and more flexible lyric metres were seen as

³³ “O ‘desvio’ desses ‘marcadores de gênero’ é frequentemente um meio de construir sentido: qualquer coisa que se afaste desse consenso de tradição bucólica é geralmente rotulada no presente estudo como ‘não bucólico’ ou ‘antibucólico’ e é ainda utilizada para sinalizar, na maioria dos casos, uma ‘alteração de gênero’ gerada a partir da ‘norma bucólica’. O termo ‘não bucólico’ é usado no presente estudo também para se referir a um motivo ou a uma opção linguística/estilística ausente da tradição bucólica anterior de que cada poeta bucólico consecutivo elabora sua produção. O termo também é usado para situações que comprovadamente desfiguram valores bucólicos básicos, como, por exemplo, a ‘paisagem hostil’ da *Écloga* III virgiliana.”

appropriate for lyric on the Lesbian and Catullan model.³⁴ (HARRISON, 2007, p. 23).

Assim como muitos pesquisadores de métrica já listados aqui, Harrison talvez se veja numa situação perigosa em que o metro (ou sua ausência, na prosa) é visto como algo estritamente “formal”, separado tanto do que seria referente ao conteúdo quanto do que seria “metagenérico”, ou seja, relacionado ao próprio gênero. No entanto, de uma perspectiva que não limita o metro a uma sucessão de pés apenas, certamente um estudo métrico e rítmico poderia ir além de seu aspecto meramente mecânico e pensar o hexâmetro, neste caso, como um meio para formação do sentido do texto. Na mesma passagem, também se evidencia uma preocupação do pesquisador com as expectativas do leitor romano, dado o fato de que seu estudo é baseado nos “horizontes de expectativa”, conceito da estética da recepção de Jauss (1994). O leitor antigo, dessa forma, seria seu foco, construído a partir dos aspectos de gênero presentes nos poemas. Nesse contexto, o metro, no capítulo de Harrison sobre as *Bucólicas* virgilianas, tem lugar numa leitura que estabeleça relações entre gêneros. O *epos* latino, a partir de sua análise da *Écloga* IV, é um dos meios pelos quais a obra de Virgílio dialoga com outros gêneros, pois o poeta retomaria não só Teócrito pelo hexâmetro, mas também os oráculos sibilinos, o epitalâmio e o panegírico épico (HARRISON, 2007, p. 36-44).

Para uma reflexão acerca do *epos* latino, também é possível destacar da metodologia de Harrison a ideia de narratividade, aspecto integrante do seu chamado repertório temático:

The degree to which a text incorporates the primary features of narrative, especially the element of plot-line, is often a useful criterion. Drama and heroic epic normally have a strong narrative structure, with the plot and action directed teleologically towards a clear conclusion. Didactic epic, on the other hand, does not usually have an overt or evidently structured plot, though an interesting case can be made for the recurrence of particular ‘plot-motifs’, which would then fall under thematic and plot conventions. Noncontinuous genres such as lyric, love-elegy, pastoral, and satire have similarly limited narrativity, though a recent argument that book 1 of Horace’s *Satires* has an overt narrative structure is highly attractive, and Ovid’s first book of *Amores* can be argued to present a narrative plot-line.³⁵ (HARRISON, 2007, p. 27).

³⁴ “A questão inicial aqui é, naturalmente, se o gênero usa prosa ou verso de forma característica. [...] No período augustano, a forma e a opção métricas eram claramente uma parte fundamental do reconhecimento do gênero pelo leitor, baseado em um conhecimento da história literária e consequentes expectativas do leitor. O hexâmetro, consolidado por Homero e Hesíodo, assim como Ênio e Lucrécio, era o metro para a épica, fosse ela heróica ou didática, e sua subforma satírica mais livre e menos contida, consolidada por Lucílio, era o metro para a sátira. Os metros encontrados no drama republicano, seja o iambo, seja o troqueu, de tamanho semelhante ao do hexâmetro, mas sensivelmente diferente no ritmo, marcaram as formas dramáticas, e os metros líricos mais curtos e flexíveis foram vistos como apropriados para a lírica no modelo da poesia de Lesbos ou de Catulo.”

³⁵ “O grau em que um texto incorpora as principais características da narrativa, especialmente o elemento do enredo, é frequentemente um critério útil. Teatro e épica heróica normalmente têm uma forte estrutura narrativa, com o enredo e a ação dirigida teleologicamente para uma conclusão clara. A épica didática, por outro lado, não costuma ter uma trama aberta ou evidentemente estruturada, embora um caso interessante possa ser a recorrência de ‘temas de enredo’ específicos, que então se enquadrariam em convenções temáticas e de enredo. Gêneros não

Note-se que, em sua definição, a narrativa está associada à noção de enredo (*plot-line*) e de estrutura narrativa, que, em sua opinião, é “forte” na épica e no teatro por terem uma “conclusão clara”. Há ainda a ressalva de que a narratividade seria distinta na épica didática e em gêneros de “narratividade limitada”, entre os quais se encaixariam a poesia bucólica e a sátira, ambas hexamétricas. Esse aspecto é por ele explorado depois ao longo dos capítulos de estudo voltados para gêneros que não sejam a épica, como, por exemplo, nos capítulos 2 e 3, sobre as *Bucólicas* de Virgílio e as *Sátiras* de Horácio, respectivamente. A extensão desses poemas, é claro, é distinta entre um poema épico e outros compostos em hexâmetros, porém isso não torna o restante necessariamente limitado. Embora seja um pouco anacrônica, uma comparação possível seria a do romance e do conto modernos; ambos são narrativos, porém sua estrutura e sua extensão são distintas. A dificuldade, portanto, é definir qual a força dessas formas narrativas distintas, em especial num contexto em que a epopeia e o teatro são *a priori* apresentados como fortes por sua narratividade.

A princípio, poderia se dizer que Harrison torna essa questão complexa ao trazer para sua definição de narratividade o que seria elemento de “estrutura e extensão” (*length and structure*), aspecto que faz parte de seu repertório formal (2007, p. 24-25). Evidencia-se, assim, como seus repertórios formal e temático estão mais integrados do que se poderia imaginar, pois a narratividade pode apenas ser compreendida se avaliada dentro das condições formais apresentadas pelo texto. Deve-se avaliar os poemas de acordo com os critérios de seu gênero, seus horizontes de expectativa. O *epos* latino, definitivamente relacionado com a narratividade, tem formas diversas de expressão para conteúdos variados, o que de modo algum significa que algumas dessas formas são mais fracas ou menores em qualidade.

A diversidade do *epos*, um dos enfoques desta tese, pode ser melhor entendida se vista em sua integralidade e sem que aplique critérios de um gênero mais canônico, como a épica, para outros que têm funções diferentes. No entanto, por vezes, a poesia bucólica parece ser um elemento complicador para esse tipo de estudo. Ao tratar de espécies ditas didáticas, entre as quais inclui a poesia bucólica, Oliva Neto afirma que “talvez bucólica seja espécie épica mais difícil de engolir” (2013, p. 62), não apenas para nós, leitores de hoje, mas também para os romanos. Sua matéria parece distante do enredo posto por outras formas de *epos*, porém essa estranheza não está restrita aos poetas bucólicos. Mais adiante, poderemos

contínuos como a lírica, a elegia amorosa, a poesia bucólica e a sátira têm uma narratividade igualmente limitada, embora um argumento recente de que o livro I de *Sátiras* de Horácio tem uma estrutura narrativa aberta seja altamente atraente, e possa se argumentar que o livro I dos *Amores* de Ovídio apresenta um enredo narrativo.”

observar como a sátira, por exemplo, é sempre analisada como um elemento muito peculiar em meio a outros gêneros poéticos antigos. De todo modo, o que se reforça é que a poesia bucólica precisa ser avaliada por sua narratividade com outras formas de *epos*. O mesmo princípio vale para o estudo de poemas dentro da tradição bucólica, como os analisados neste trabalho.

No âmbito dessa tradição, com frequência, nosso presente objeto de estudo é qualificado como a exceção da exceção ou como “poesia menor”, termo corriqueiro nas edições de textos clássicos para vários autores que são considerados “menores”, mesmo que tenham escrito em gêneros e estilos não necessariamente “baixos”. No caso da poesia bucólica pós-virgiliana, Calpúrnio Sículo aparece em meio a esse grupo, sendo relacionados a outras obras ditas menores, como o fazem organizadores de volumes como Pieter Burman (1731) e Emil Baehrens (1881). Esses poemas também figuram nos dois volumes de *Minor Latin Poets*, compilados por Arnold e John Duff (1934). Nessa edição, seus organizadores declaram o seguinte sobre a pesquisa acerca da poesia latina menor:

[...] there are yet left openings for scholarly work on the minor poetry of Rome. It possesses at least the merit of being unhackneyed: and the hope may be expressed that the present collection will direct closer attention towards the interesting problems involved.³⁶ (DUFF; DUFF, 1934, p. xii).

Desde então, certamente o posicionamento dos chamados *poetae latini minores*, inclusive dos poetas bucólicos além de Virgílio, como “menores” é cada vez menos corrente. Na prática, por essa caracterização, mantêm-se os textos fora da discussão dos textos que não são considerados menores, como explica Edmunds: “[...] texts called ‘minor’ are usually considered marginal as well, and a heuristically efficient way to approach the question of marginal would be to look at texts of this kind”³⁷ (EDMUNDS in FORMISANO; KRAUS, 2018, p. 287). Ler a poesia menor, portanto, como literatura à margem pode também nos levar a rever os textos ditos canônicos, não com o objetivo de retirá-los de lá ou de eliminar o cânone, um fenômeno cultural consolidado em muitas sociedades ocidentais, mas sim a fim de reavaliar análises anteriores.

³⁶ “[...] ainda há lacunas para trabalhos acadêmicos sobre a poesia menor de Roma. Ela possui pelo menos o mérito de ter um certo frescor, e a esperança demonstrada é de que a presente compilação chame mais a atenção para os interessantes problemas envolvidos.”

³⁷ “[...] textos chamados ‘menores’ são geralmente considerados também marginais, e uma forma heurísticamente eficiente de abordar a questão do que é marginal seria se voltar para textos desse tipo”.

No campo da poesia bucólica, as *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo são textos menores e marginais que, por vezes, são negligenciados mesmo por estudiosos que buscam reavaliar esse gênero poético. Por termos como “inversão” e “subversão” épica, por exemplo, Halperin tenta redefinir esse lugar da poesia bucólica diante de outros gêneros poéticos. No entanto, em vez de pensar em pares e dicotomias, por exemplo, avalia um gênero como “reação” do outro, mas somente em sentido único. Dessa forma, a poesia bucólica é uma “reação” à épica, o que parece pressupor que não há relação recíproca entre os gêneros, por se tratar de uma influência que ocorre em via de mão única. Isso se dá devido à sua posição crítica herdeira da crítica das influências, de vertente bloomiana. A noção de “simplicidade” em Teócrito, derivada da crítica antiga e ecoada por Rosenmeyer, Rossi e outros, também mantém essa hierarquia, ainda que em menor medida. Como, então, podemos compreender a tradição bucólica romana sem vê-la como elemento inferior, se comparada a Teócrito e a outros gêneros mais “elevados” do *epos*? É fundamental rever essa trajetória sem estabelecer como meta adequar-se aos ideais de poesia dos antigos, mas antes entender esse cânone e como ele se transformou ao longo do tempo, em momentos singulares, através dos poemas selecionados para este trabalho.

Em relação ao nosso objeto de estudo, nota-se que o aumento no número de estudos acerca de Calpúrnio Sículo tenta ressituar essas obras fora do espectro da poesia menor, marginal e talvez inferior em que críticos do passado as colocaram. No entanto, como já mencionado, elas ainda não parecerem ser tratadas por sua complexidade, sendo analisadas principalmente por esse viés apontado por Tom Geue:

Calpurnian pastoral is having a renaissance of late. It's a similar, familiar old story of “silver Latin”: once consigned to the dustbin as derivative and wooden, the work of a poetaster incapable of shaking the shade of predecessor Virgil, the *Eclogues* of Calpurnius Siculus have recently seen an upswing in more generous critical treatment. These contributions tend to fall into a couple of camps (often overlapping): in the majority, intertextualists have won him back as an innovator in the pastoral tradition, riffing on the genre in the best spirit of belated poet transformer; in the minority, (mainly Neronian) historicists have shown how his poems chime sweetly with contemporary imperial politics.³⁸ (GEUE, 2019).

³⁸ “A poesia bucólica calpurniana tem passado por uma renascença tardia. É uma velha história familiar e nada estranha de ‘latim de prata’: antes jogadas na lata de lixo como artificiais e áridas, como trabalho de um poetastro incapaz de enfrentar a sombra do antecessor Virgílio, as *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo passaram recentemente por um aumento no número de estudos críticos mais generosos. Essas contribuições tendem a cair em uma ou outra posição (muitas vezes sobrepostas): na maioria dos casos, os intertextualistas o reconquistaram como um inovador na tradição bucólica, abordando o gênero no melhor espírito de poeta transformador tardio; numa minoria, os historiadores (principalmente neronianos) têm mostrado como seus poemas se ligam de modo suave à política imperial de seu tempo.”

Essas duas posições são válidas por seus objetivos e metodologias e são referências para esta tese, porém ambas ainda mantêm essa poesia numa situação marginal que impede que ela seja lida com atenção a outros aspectos, como a métrica, a rítmica, o diálogo e a tradução. Um estudo de seu lugar no *epos* deve contemplar sua historicidade, e não apenas sua canonicidade ou não, ainda que a constatação da existência de um cânone seja inevitável. Ainda que se reconheça sua permanência, o objetivo é, na verdade, analisar essa poesia sem uma hierarquização própria da canonicidade, nos termos que Formisano coloca:

The systematization and organization of genres and discourses are also functional to canonicity because, under the appearance of the neutrality of critical judgement, they have the effect of supporting a classification into ‘better’ and ‘worse’. Another implicit factor of canonicity is the insistence on the intentions of the author as fundamental to, and perhaps even sufficient for, a correct interpretation of the texts. Authorial intentions seem to be a compelling, indeed unimpeachable factor if they appear explicitly in the text itself; but they can also be deduced from other texts written by the same author or from the reconstruction of historical, cultural, or psychosocial contexts. They are functional to the classification of texts into genres and discourses, a factor that implicitly produces canonicity.³⁹ (FORMISANO, 2018, p. 16).

Desse modo, estudar e traduzir a poesia bucólica de Calpúrnio Sículo é voltar-se para um elemento marginal na literatura antiga por mais de um motivo: seu gênero poético não canônico, sua autoria não canônica e, inclusive, anônima e sua datação imprecisa são todos fatores que implicam em dificuldades para enquadrar essa produção em lugar válido para apreciação se seguirmos esses princípios organizacionais da canonicidade. Acerca desse assunto, a contribuição de Baraz (2015) é um desenvolvimento interessante para ser elencado. A autora dá algumas possíveis razões para a falta de leitores da poesia bucólica romana pós-virgiliana, referindo-se em especial à ausência de reflexão sobre esses poemas na maioria dos estudos acerca desse gênero poético. Além de algumas importantes exceções listadas pela autora, como Rosenmeyer (1969), Hubbard (1998), Fantuzzi e Papanghelis (2006) e Karakasis (2011), não há muitos artigos e capítulos de livro sobre essa obra, presentes em grande medida na bibliografia desta tese. A pesquisadora também menciona o fato de que a datação imprecisa ou muito recente desses poemas contribuiu, em sua opinião, para que

³⁹ “A sistematização e a organização de gêneros e discursos também são funcionais à canonicidade porque, sob a aparência da neutralidade do julgamento crítico, elas têm o efeito de sustentar uma classificação em ‘melhor’ e ‘pior’. Outro fator implícito de canonicidade é a insistência nas intenções do autor como fundamentais e talvez até suficientes para uma interpretação correta dos textos. As intenções autorais parecem ser um fator convincente, na verdade irrepreensível se elas aparecem explicitamente no próprio texto; mas também podem ser deduzidas de outros textos escritos pelo mesmo autor ou da reconstrução de contextos históricos, culturais ou psicossociais. Elas são funcionais à classificação dos textos em gêneros e discursos, um fator que implicitamente produz canonicidade.”

ficassem de lado, porém destaque que muitas análises já foram feitas com base em aspectos históricos e políticos dessas obras, principalmente no caso de Calpúrnio Sículo, como se observou em relação às referências no texto de Davis (1987). Fora essa consideração, é importante ressaltar como Baraz destaca outro motivo para a dar atenção a esses poemas: eles tornam mais diversa a “trajetória aparentemente suave” da poesia bucólica virgiliana para a renascentista (BARAZ, 2015, p. 92). Poderia se dizer, portanto, que eles não seriam convenientes para uma história literária que privilegie uma permanência de modelos estáveis, numa trajetória aparentemente suave, mesmo que isso não seja possível além das aparências.

O que se estabelece por ora é que é possível compreender o *epos* se contemplado em sua diversidade de usos, em sua interação pelo metro e também as formas próprias de um poema. O hexâmetro, sob essa perspectiva, expande-se além da ideia de ser uma mera sucessão de pés, cuja detecção poderia ser vista como apenas mecânica, abrindo-nos um campo de possibilidades rítmicas e performáticas da poesia, um campo em que, enfim, os gêneros poéticos estão mais relacionados do que podem aparentar estar. A leitura dos poemas latinos na atualidade deve passar não apenas pelo reconhecimento dos gêneros, que, como Harrison aponta, era para os antigos e ainda é uma etapa importante da leitura poética, e teorias literárias mais recentes frequentemente confirmam essa necessidade (HARRISON, 2007, p. 12). Ler essa poesia também deve ser um ato que tenha como meta a exploração do ritmo como organização não apenas sonora, ou melhor, vocal, mas também do sentido do discurso em questão. A investigação do metro e do diálogo no *epos* latino, principalmente em Calpúrnio Sículo, com o enfoque prático, será o objetivo do próximo capítulo.

3. O METRO E O DIÁLOGO

3.1 O hexâmetro latino e o discurso poético

Nos capítulos anteriores, foram apresentadas algumas considerações em relação ao hexâmetro enquanto um metro em uso, ou seja, os gêneros poéticos em interação pela utilização do hexâmetro. No entanto, antes de analisar-se a relação da obra de Calpúrnio Sículo com esse *epos*, é preciso pensar o que é o hexâmetro enquanto metro propriamente dito em meio às outras possibilidades métricas latinas.

Nossa preocupação com a métrica e seus efeitos de sentido está relacionada ao caminho traçado pelo ensaio “Qu’est-ce que la poésie?”, de Roman Jakobson, versão francesa de um texto seu publicado em tcheco em 1934, em que o autor parece definir o que é poesia pelo que não é poesia. De início, ele aponta a possibilidade de limitá-la pelos seus temas, que, ao longo da história, parecem infinitos; em seguida, conjectura os “procedimentos poéticos” (*procédés poétiques*) como meio, que, no entanto, logo se revela também infrutífero devido à grande variedade formal da poesia. Após essas primeiras tentativas, demonstra como mesmo poetas parecem ter fascinação por textos que comumente não são considerados poesia. Em direção contrária, também indica que, por vezes, historiadores parecem negar o estatuto de poesia mesmo à poesia, tratando-a apenas como “documento humano” ou “testemunho artístico”, sem valor além disso (JAKOBSON, 1977, p. 35). Trata-se de um erro comum cometido mesmo por estudiosos da poesia, como bem recorda Stanford (1980, p. 4), mencionado anteriormente.

É importante destacar essa trajetória reflexiva elaborada por Jakobson para deixar claro de antemão que, ainda que este trabalho privilegie aspectos por vezes ditos formais, como o metro e o diálogo, não se parte de modo algum de uma premissa de que a poesia pode ser entendida apenas por seus “procedimentos poéticos”. Mesmo Jakobson não acreditava nisso, como foi observado. Acerca desse assunto, ele nos chama a atenção para algo fundamental relativo a tais procedimentos:

Ne croyez pas non plus le critique cherchant querelle à un poète au nom de l’authenticité et du naturel, — il rejette en fait une tendance poétique, c’est-à-dire un ensemble de procédés déformants, au nom d’une autre tendance poétique, d’un autre ensemble de procédés déformants.⁴⁰ (JAKOBSON, 1977, p. 34).

⁴⁰ “Não acredite também no crítico que procura confrontar um poeta em nome da autenticidade e da naturalidade. Ele está, na verdade, rejeitando uma tendência poética, ou seja, um conjunto de processos deformadores, em nome de outra tendência poética, outro conjunto de processos deformadores.”

Talvez determinar o que é a poesia seja uma tarefa grandiosa demais, mas a tentativa de Jakobson aponta como, mesmo que nos detenhamos apenas a procedimentos ditos poéticos, é difícil abarcar todas suas possibilidades de uso. Com frequência, os leitores escolhem qual será o paradigma a ser seguido para estabelecer um procedimento poético. Como vimos no capítulo anterior, Virgílio é certamente a principal referência para isso, no caso da poesia latina. Entretanto, como indica Jakobson, acreditamos não ser necessário simplesmente adotar um “conjunto de procedimentos deformadores”, não apenas porque não há nada “natural” ou uma “autenticidade” a ser defendida na poesia, mas também devido a nossa ideia de que é preciso se afastar de uma ideia dos “efeitos desviantes” da poesia bucólica após Teócrito e Virgílio, postulada por Halperin (1983, p. 30). Nosso movimento de analisar o metro e o discurso em Calpúrnio Sículo, portanto, procura se afastar da noção do desvio, ainda que consciente de que compreender todos os usos possíveis do hexâmetro não é possível. Apesar disso, nosso objeto de estudo se revela especialmente interessante para o entendimento do *epos* latino, isto é, do hexâmetro em uso por meio de seus gêneros e formas, como será possível se verificar neste capítulo.

3.1.1 A variedade hexamétrica em uso

No campo da métrica latina, a valoração do cânone leva a extremos. Como destacamos no capítulo anterior, nosso objeto de estudo e outros poemas, menores ou não, não são avaliados criteriosamente em muitos tratados e manuais de métrica. Em relação ao hexâmetro, essa falta de atenção à variedade, mesmo no *corpus* virgiliano, pode levar a conclusões questionáveis como a de Nougaret, que afirma que o hexâmetro datílico é “elegante” e distante do povo, pois não tem um “ritmo natural” no latim em sua “forma extremamente rígida” (1948, p. 16), sem se definir o que seria o natural e o rígido no ritmo de um poema. Essa ideia se mantém mesmo quando o próprio autor acrescenta que os poetas satíricos, também usuários desse metro, voltam-se “para um público mais amplo” por uma versificação que conservou uma “liberdade” que os aproximava “mais de Plauto e Terêncio do que de Virgílio e Ovídio” (NOUGARET, 1948, p. 26). Observe-se que, apesar de ser uma forma aparentemente rígida, o hexâmetro tem uma “liberdade” em seu uso na sátira não explicitada nessa passagem pelo autor. Destaca-se também que seus exemplos para o capítulo 3, acerca da versificação hexamétrica, são em maioria virgilianos, principalmente da *Eneida*,

sendo que outros autores são citados como excepcionais ou peculiares, em especial os poetas satíricos (NOUGARET, 1948, p. 53-55).

Além de refletir sobre os usos do metro, no caso, do hexâmetro, é fundamental para cumprir com os objetivos desta tese integrá-lo ao discurso, inclusive pelo ritmo. De definições sucintas, destaca-se a de Décio Pignatari, para quem o ritmo como “um ícone que resulta da divisão e distribuição no tempo e no espaço [...] de elementos ou eventos verbovocovisuais” (2011, p. 21). Nota-se como o autor associa tempo e espaço ao ritmo, indo além, portanto, do simples padrão de sucessão de acentos do metro. Quando o espaço é considerado nesse conceito, torna-se compreensível a noção do ritmo como organização de “elementos ou eventos verbovocovisuais”, em especial pelo uso desse último vocábulo tão caro aos concretistas brasileiros. O ritmo, segundo Pignatari, é na verdade palavra, voz e visão, em especial numa poesia em que o suporte gráfico é pressuposto. O autor vai além e acrescenta que o ritmo também é “uma sucessão ou agrupamento de acentos fracos e fortes, longos e breves. Esses acentos não são absolutos, mas relativos e relacionais – variam de um caso para outro. O ritmo tece uma teia de coesão” (PIGNATARI, 2011, p. 22). Mencionam-se aí dois elementos a mais que são pertinentes para este estudo: os acentos “relativos e relacionais” e o ritmo como “teia de coesão”. Ao citar a coesão, Pignatari retoma não só a questão da “divisão e distribuição” dos elementos verbovocovisuais, mas enfatiza sua relação com a produção do sentido do texto poético. Isso explica a razão dos acentos serem relativos e relacionais, pois não exercem sempre a mesma função na significação e dependem dos outros elementos presentes no poema para ganhar um sentido ou vários.

Ainda que sua base teórica seja a semiótica piereana, a qual não é utilizada nesta tese, Pignatari assinala também a importância de observar o ritmo como conjunto de relações pelas quais se dá organização do sentido. Relacionado ao ritmo, independentemente de sua definição como “sucessão ou agrupamento”, está o metro. Segundo Allen (1973, p. 101-102), o ritmo pode ser visto como uma sequência, um movimento, próximo da ideia de sucessão e também como padrão, como agrupamento de regularidades, mas também de irregularidades. Para pensar o metro a partir dessa concepção ampla de ritmo, é preciso recusar, como dito, a visão do metro como mera sucessão de pés sem qualquer relação com um suposto conteúdo do poema, contemplando a ideia de que os pés se articulam entre si de formas diversas em contextos variados. Um caso que destaca a necessidade de se recusar esse tipo de atitude é um exemplo comum de verso espondeico em manuais de métrica latina: *olli respondit rex Albai*

*Longai*⁴¹ (Enn. *Ann.* 31). Pode se atribuir a essa passagem de Ênio um caráter de grandiosidade, pois o que se anuncia por esses espondeus é justamente a resposta do rei de Alba Longa. Com efeito, esse padrão de verso é muitas vezes relacionado a uma ideia de solenidade (DUCKWORTH, 1969, p. 4). No caso dos *Anais*, infelizmente esse fragmento foi preservado em separado, sem que qualquer outro verso que o preceda ou suceda tenha sido conservado também. Mesmo assim, ressalta-se como a sequência uniforme de espondeus ganha um sentido devido a uma associação com o que é narrado, o que não significa exatamente que um hexâmetro espondaico sempre anuncie uma fala grandiosa ou que seja apropriado para reis.

Nos mesmos *Anais*, por exemplo, há outros versos predominantemente espondaicos, dos quais destaca-se um considerado legítimo pelo editor.⁴² Ele poderia corroborar a leitura de magnitude associada a hexâmetros espondaicos: *hunc inter pugnas Servilius sic conpellat* (Enn. *Ann.* 227). Se Aulo Gélcio estiver correto (Gell. *NA* 7.4.1), nessa passagem do poema épico, indica-se também uma importância almejada para o destinatário das palavras de Servílio, que seria, no caso, o próprio Ênio. Em termos rítmicos, poderia se dizer também que o hexâmetro espondaico parece chamar mais a atenção, na verdade, por estabelecer uma relação com outros versos em que o grande número de espondeus exerce uma função no discurso (Enn. *Ann.* 210-227):

Haece locutus uocat quocum bene saepe libenter	210
mensam sermonesque suos rerumque suarum	
comiter impartit, magnam cum lassus diei	
partem fuisset de summis rebus regundis	
consilio indu foro lato sanctoque senatu:	
quoi res audacter magnas paruasque iocumque	215
eloqueretur, et cuncta malaque et bona dictu	
euomeret, si qui uellet, tutoque locaret.	
quocum multa uolup ac gaudia clamque palamque.	
ingenium cui nulla malum sententia suadet	
ut faceret facinus, levis, haut malus, doctus, fidelis,	220
suauis homo, facundus, suo contentus, beatus,	
scitus, secunda loquens in tempore, commodus uerbum	
paucum, multa tenens antiqua sepulta, uestutas	
quem facit et mores ueteresque nouosque tenentem,	
multorum veterum leges diuumque hominumque;	225
prudenter qui dicta loquiue tacereue possit:	
Hunc inter pugnas compellat Servilius sic: ⁴³	

⁴¹ “Respondeu a ele o rei de Alba Longa”. Texto latino citado a partir da edição de E. H. Warmington (1935).

⁴² Há outros hexâmetros espondaicos nos *Anais*, mas que são considerados espúrios por Warmington (1935).

⁴³ Na tradução de Everton da Silva Natividade (2009, p. 123-124): “Tendo dito isso, chama aquele com quem quase sempre de bom-grado / a mesa e as suas conversas dos seus assuntos / amigavelmente partilha, quando, cansado, a do dia maior / parte tivesse passado tomando, sobre questões de suma importância, / decisões no grande foro e no sagrado senado; / com ele, sem receio, coisas importantes e sem importância e gracejos / diz; igualmente o que é bom e o ruim de dizer, / desabafa, da maneira que acha melhor, confiando-o a lugar seguro; /

Nesse fragmento, há outros dois versos que se destacam: *artem fuisset de summis rebus regundis* (v. 213) e *quoi res audacter magnas paruasque iocumque* (v. 215). Em ambos os casos, os quatro primeiros pés são espondeus, mas não o quinto pé, um dátilo. Apesar disso, eles parecem se articular bem com a construção do sentido pelo ritmo de toda essa passagem. Note-se que no verso mencionado antes, *olli respondit rex Albai Longai* (v. 31), anuncia-se a resposta do rei de Alba Longa a alguém, apontado pelo dativo *olli*, mas no verso 227 trata-se de uma situação distinta: é Servílio que, entre batalhas (*inter pugnas*), dirige-se a alguém que seria magnânimo no poema. Tal problema também se apresenta caso se compare o verso 31 com outro dos *Anais*: *olli respondit suavis sonus Egeriai*⁴⁴ (Enn. Ann. 124), hexâmetro em que apenas o quinto pé é um dátilo. Aqui a autoridade em questão, provavelmente Numa Pompílio, é o destinatário, e não quem emite a resposta, já que o emissor anunciado é “a suave fala de Egéria”. Com efeito, a frase estabelece uma relação autotextual clara com o verso 31, dado o fato de que se diferenciam apenas pelo sujeito da frase (*rex Albai Longai* e *suavis sonus Egerai*) e pelo quinto pé (espondeu no v. 31 e dátilo no v. 124). No entanto, não poderíamos afirmar que aqui “a suave fala de Egéria” tem uma grandiosidade digna de um rei, pois o rei de fato é o destinatário de sua fala. Devido à ausência de versos anteriores ou posteriores ao 124, também não poderíamos declarar que o assunto de Egéria seja elevado, mas a lembrança de que ela tem uma “suave fala” talvez aponte que não se trata de um tema grandioso. Esse verso parece de fato se aproximar mais do outro hexâmetro espondaico citado, o verso 227, em que a autoridade seria o amigo de Servílio e não ele próprio.

Desse modo, é possível dizer que o hexâmetro espondaico não está necessariamente atrelado à fala de uma autoridade ou de uma figura magnânima. Poderíamos dizer, contudo, que os espondeus em Ênio parecem indicar um assunto elevado no discurso poético em alguns momentos. Em resumo, percebe-se que o uso dos espondeus em todos ou em quase todos os pés nos *Anais* é mais complexo do que aparenta ser e não poderíamos tirar uma conclusão simples a partir somente de um verso fora de contexto. De fato, como Sandro Boldrini ressalta: “la sostituzione del quinto dattilo con uno spondeo [...] risponde, sempre, ad esigenze

com ele também partilha com prazer muitas alegrias, abertamente e em segredo; / engenho a que nenhuma propensão persuade a que, / leviano ou mau, fizesse uma maldade; douto, fiel, / agradável, eloquente, satisfeito do que é seu, feliz, / sábio, falando coisas certas em tempo adequado, conveniente, de palavras / poucas, guardião de muitas tradições antigas e já sepultadas, a quem a idade / faz também guardião tanto dos costumes antigos, como dos novos / das leis tanto dos antigos deuses como dos homens; / que prudentemente possa recontar ou calar o que ouviu. / A este, entre as batalhas, Servílio assim o chama:”.

⁴⁴ “Respondou a ele a suave fala de Egéria”.

stilistiche e mira ad effetti fonici particolari”⁴⁵ (BOLDRINI, 2017, p. 109). É nítido que o hexâmetro predominantemente espondaico se distingue de outros versos não por uma grandeza que lhe seria intrínseca, mas sim porque ele representa uma transição na organização do sentido no poema eniano. Com efeito, esse tipo de verso responde a “exigências estilísticas” e tem “efeitos fônicos particulares”, sendo que esses efeitos são particulares ao discurso em que ele é utilizado, não tendo um objetivo só em toda a poesia latina.

Em síntese, o ritmo é um componente constitutivo do discurso, mas não o único. Quando retomamos usos não paradigmáticos do hexâmetro latino, como na breve leitura de Ênio que se esboçou, torna-se manifesta a necessidade de se entender o metro como ferramenta para a construção do sentido na poesia, porém de modo algum com uma função absoluta e totalizante. O hexâmetro é o ponto de partida para a formação do ritmo no poema, e cabe a nós entender como ele é usado em cada caso, sem nos basearmos somente em um modelo único ou um padrão, ainda que ele atue em conjunto com aspectos particulares de um texto. No contexto romano, Virgílio foi e ainda é o paradigma para essa análise. Todavia, isso não pode ser visto como um empecilho para uma apreciação mais detalhada de outros poemas, anteriores ou posteriores à obra do poeta.

O hexâmetro com frequência é relacionado à ideia de falta de naturalidade do ritmo, de Aristóteles até Nougaret. Caso se pense, entretanto, mais no metro como parte integrante da construção do discurso poético, pode-se ver como também importante definir qual o lugar que o hexâmetro assume na prosódia da língua latina. A percepção do metro por parte de gregos e romanos já foi motivo para muito debate, o qual não será aqui retomado por inteiro.⁴⁶ Contudo, acredito que a posição adotada por Boldrini conduz o raciocínio desenvolvido aqui para um lugar em que o *epos* latino se torna cada vez mais amplo em suas possibilidades de produção de sentido. De acordo com o autor, a percepção do ritmo pelos romanos estava atrelada ao metro: “i Latini leggevano i versi esattamente come la prosa, ed il ritmo era provocato da successioni di quantità che, se rispondenti alle aspettative che il modello ideale comportava, erano identificate come verso”⁴⁷ (BOLDRINI, 2017, p. 36). Podemos dizer, então, que quando deixamos de ver o poema apenas como uma sucessão mecânica de pés, sem grande participação em sua compreensão do texto, o uso do metro próprio de um poema

⁴⁵ “A substituição do quinto dátilo por um espondeu [...] responde sempre a exigências estilísticas e é voltada para efeitos fônicos particulares”.

⁴⁶ Para uma síntese dessa questão, recomenda-se a leitura dos capítulos 2.1 e 2.2 da tese de doutorado de Beethoven Barreto Alvarez (2016, p. 39-58).

⁴⁷ “Os latinos liam os versos exatamente como prosa, e o ritmo era causado por seqüências de quantidades que, se correspondiam às expectativas que o modelo ideal implicava, eram identificadas como versos.”

ganha relevância. Um hexâmetro espondaico em uma determinada passagem de Ênio pode ter um significado diferente de outra passagem, e mesmo que uma sequência de espondeus existisse em um texto de prosa, ela também não seria aproveitada nesse contexto pelos mesmos motivos do poeta dos *Anais* quando a adotou. No poema, contudo, a quantidade das sílabas ganha maior protagonismo dado o fato de que a todo tempo ela é utilizada na construção do texto.

Ainda que a percepção do metro faça parte da construção do ritmo poético para os romanos, o que se confirmou no capítulo anterior, não podemos nos esquecer da nossa situação enquanto leitores do século XXI, não mais atentos à língua da mesma maneira que os antigos. Segundo Boldrini, há solução para esse aparente problema:

Noi, oggi, non siamo assolutamente in grado di percepire, come invece i Latini, la melodicità dell'accento e quindi la linea musicale dell'alternarsi di toni più alti (sillabe accentate) e toni più bassi (sillabe atone), tantomeno di ricreare (anzi: di sentire) le quantità di vocali e di sillabe: la nostra sensibilità linguistica non ci permetterebbe in alcun modo di distinguere un testo poetico da un testo prosastico se ci limitassimo a leggere la poesia in base agli accenti di parola, esattamente come facevano i Latini. Ecco, allora, la necessità di differenziare, in qualche modo, la lettura della poesia con il provocare dei ritmi che, per le caratteristiche della nostra lingua (ma non solo della nostra...), possono essere soltanto accentativi; tanto vale, a questo punto, adottare il tipo di lettura che una secolare tradizione ha imposto nella scuola, ma con la coscienza precisa che *i Latini non leggevano la poesia come noi*, che siamo costretti, di fatto, a computare brevi e lunghe sulla punta delle dita.⁴⁸ (BOLDRINI, 2017, p. 38, grifo do autor).

É claro que, como o autor ressalta, não *lemos* como os romanos o faziam. No entanto, acredito ser possível discordar de sua ideia de que não podemos “distinguir de modo algum” a poesia da prosa por seu uso das quantidades das vogais e das sílabas. De fato, trata-se de um elemento linguístico estranho para a realidade de leitores de língua portuguesa ou de outros idiomas cuja fonologia não incorpora a duração vocálica e silábica como elemento distintivo. Entretanto, mais uma vez, não podemos limitar o ritmo da poesia antiga a uma noção de sequência de pés abstrata, lida em silêncio. A *performance*, ou seja, a leitura em voz alta desses poemas também deve ser levada em consideração, como aponta o autor. Um exemplo disso é quando Boldrini se refere, no final da passagem citada, a um hábito constante

⁴⁸ “Hoje, não somos absolutamente capazes de perceber, como os latinos, a melodia do acento e, portanto, a linha musical da alternância de tons mais altos (sílabas tônicas) e tons mais baixos (sílabas átonas), muito menos de recriar (na verdade, de ouvir) as quantidades de vogais e sílabas: nossa sensibilidade linguística não nos permitiria distinguir de maneira alguma um texto poético de um texto prosaico se simplesmente lêssemos o poema com base nos acentos das palavras, exatamente como faziam os latinos. Daí, então, a necessidade de diferenciar, de alguma maneira, a leitura de poesia pela indução de ritmos que, devido às características de nossa língua (mas não apenas da nossa...), podem ser apenas acentuados. Nesse ponto, é melhor adotar o tipo de leitura que uma tradição secular impôs à escola, mas com a consciência precisa de que *os latinos não liam poesia como nós*, que somos realmente forçados a contar breves e longas na ponta dos dedos.”

na vida de muitos classicistas: a contagem de pés pelo bater dos dedos sobre uma superfície. Por seu ponto de vista, essa ação poderia se enquadrar em sua definição de *ictus*, ou seja, de um acento rítmico na poesia, que, no caso, seria apenas mecânico: “esisteva, invece, un *ictus meccanico*, provocato dal battere del piede o del dito o di una bacchetta nella scansione del ritmo (un po' come avviene oggi nella lettura della musica)”⁴⁹ (BOLDRINI, 2017, p. 37, grifo do autor). O ritmo, em seu entendimento, poderia ser marcado pelos dedos, como na música, mas não seria o *ictus* vocal dos antigos. Trata-se de uma tentativa corrente no ensino de línguas clássicas para, aos poucos, aproximar-se dessa fonologia distinta, ao mesmo tempo que atesta nossa dificuldade de compreender a métrica latina.

Há algo importante a ser considerado nessa afirmação talvez polêmica de Boldrini a respeito de *ictus*, também chamado de “ícto”, na versão aportuguesada de Dante Tringali, para sua tradução da *Arte poética* de Horácio (1993, p. 32). Um reflexo dessa polêmica é o fato de que o *ictus* é traduzido como “batida” na versão de Jaime Bruna para o mesmo texto horaciano (2014, p. 62). Tal diferença nos direciona para o debate complexo sobre esse fenômeno prosódico do latim e que parece estar longe de uma solução consensual. Com efeito, a passagem de Horácio que cita o *ictus* é o motivo de grande parte das desavenças acerca desse tópico.

Em resumo, Boldrini parece se filiar àqueles que acreditam que o *ictus* é uma curva prosódica própria da duração silábica de um pé métrico, mas que não corresponde de modo algum à tonicidade ou à acentuação da língua. Essa diminuição da participação do *ictus* como fator métrico relevante não é nova, estando presente, por exemplo, no trabalho de Bennett (1898). O que se questiona é o uso frequente da noção de *ictus* por críticos modernos, mesmo que ela seja questionada em praticamente nenhum estudo, como de fato podemos perceber em artigos acerca desse fenômeno publicados do fim do século XIX ao começo do século XX, como, por exemplo, Humphreys (1878), Peck (1897), Edmiston (1903) e Newcomer (1908). Nesse período, é perceptível um grande interesse pela definição da relação entre o *ictus* e a métrica latina. No século passado, a validade dessa noção voltou a ser discutida, em termos semelhantes aos postos por Bennett (1898), o que levou à completa ausência da menção do *ictus* em trabalhos posteriores, como os de Winbolt (1903) e Oniga (2014), este no campo da linguística latina. É pertinente destacar que mesmo alguns que consideram o *ictus* na análise da versificação latina podem chegar à conclusão de que, na verdade, ele não é uma característica totalmente determinante em termos métricos, como concluem Shipley (1924, p.

⁴⁹ “Em vez disso, houve um *ictus* mecânico, causado pela batida do pé ou do dedo ou de uma baqueta na escansão do ritmo (um pouco como hoje na leitura de música)”.

158) e Koster (1936, p. 265-266), por exemplo. Por tal motivo, consideramos, assim como Alvarez (2016, p. 47-48), que não é necessário considerar esse fenômeno como algo acentual ou tonal que se sobrepõe ao metro e deve ser obrigatoriamente contemplado na análise métrica. Essa decisão, todavia, não significa que todos os estudos que considerem o *ictus* não sejam válidos, como Duckworth (1969) e Allen (1973).

À parte da discussão dessa existência ou não de um *ictus* vocal, o que se pode atestar é que hoje lemos a poesia latina com auxílio desse *ictus* mecânico, como assinala Boldrini. Contudo, diria que, na verdade, ele não é estritamente mecânico, sendo uma ação que pode ser *vocal* e também *verbal* à sua maneira, distinta ainda de possíveis práticas dos romanos. A respeito disso, Zumthor afirma o seguinte:

Com efeito, pode-se dizer que um discurso se torna de fato realidade poética (literária) na e pela leitura que é praticada por tal indivíduo. Mais do que falar, em termos universais, da “recepção do texto poético”, remeterá, concretamente, a um “texto percebido (e recebido) como poético (literário)”. (ZUMTHOR, 2007, p. 24-25).

Ao lidar com a poesia latina, a questão que surge para nós é como se dá essa percepção do texto como poesia. É possível ler a poesia antiga sem ser pelo ato da leitura silenciosa, mas será essa uma ação da qual se partilha coletivamente ou é apenas individual? Considerando-se a própria polissemia do verbo “ler”, no uso de Boldrini e no nosso uso corriqueiro, é possível ler em voz alta, ler com a ajuda da batida dos pés ou dos dedos, ler pelo canto, enfim, todas as possibilidades de leitura podem, cada uma a sua maneira, resolver a questão do nosso distanciamento da percepção antiga da duração das vogais e das sílabas na poesia. O poema não perde a possibilidade verbal do ritmo devido a essa diferença cultural. No entanto, cabe-nos pela análise métrica e pela tradução avaliar como isso é possível.

A respeito do hexâmetro latino e de seu ritmo, ainda é importante ter em mente a própria diversidade no uso do metro na poesia latina. Como Duckworth destaca, não há “variedade infinita” na métrica hexamétrica, pois apenas 16 combinações são possíveis para os quatro primeiros pés do metro: DEEE, DEDE, DEED, DEDD, DDEE, DDDE, DDED, DDDD, EDEE, EDDE, EDED, EDDD, EEEE, EEDE, EEED e EEDD (1969, p. 3). Essa variedade, no entanto, expande-se caso se acrescentem à conta as possibilidades de uso do espondeu no quinto pé além do hexâmetro estritamente espondáico, ou seja, com os cinco primeiros pés em espondeu. Além disso, outros elementos, como as cesuras, diéreses e sinalefas, também devem ser considerados, fazendo como que essa variedade aumente.

Nas *Bucólicas*, por exemplo, Virgílio utiliza três vezes o espondeu no quinto pé (*Ecl.* 4, 49; *Ecl.* 5.38; *Ecl.* 7.53), porém em nenhuma delas o hexâmetro é espondaico por inteiro. É importante ressaltar esse fenômeno em particular dado o fato de que ele nunca ocorre em Calpúrnio Sículo. Ainda na produção bucólica, destaca-se o fato de que Nemesiano, em suas *Bucólicas*, e o autor das *Éclogas de Einsiedeln* também não se permitem colocar espondeus no quinto pé. Contudo, considerando-se toda a produção do primeiro poeta, há uma possível fuga do padrão num dos fragmentos do poema *De aucupio*, por vezes atribuído ao poeta: *Hīc prōpē | Pēltī|n(um) <ād> || rā|dīcēs : Āppēn|nīni* (1.10),⁵⁰ uma exceção que talvez ocorra por um intertexto com Lucano (*Phars.* 2.396), Pérsio (*Sat.* 1.95) e o *Bellum ciuile* de Petrônio (*Sat.* 124.279). Percebe-se, portanto, que na poesia bucólica pós-virgiliana parece não haver espaço para hexâmetros espondaicos de qualquer forma.

De forma inusitada, nesse aspecto os poetas pós-virgilianos parecem estar mais próximos do padrão do hexâmetro datílico apresentado por metricistas que o próprio Virgílio. Esse caso nos mostra uma especificidade da poesia bucólica latina e de parte da poesia do período imperial e nos impele a investigar as causas e as consequências dessa escolha. A fixação do dátilo no quinto pé pode ser vista como uma limitação nas possibilidades criativas de um poema, porém também é possível associá-la com a exploração de outros aspectos por ela permitida. A diérese bucólica, por exemplo, pode se tornar mais frequente a partir disso. Como veremos em Calpúrnio Sículo, o aumento no número de ocorrências dessa diérese leva a consequências rítmicas e discursivas particulares.

É importante destacar que, para este trabalho, decidiu-se entender a diérese bucólica em seu sentido mais amplo, isto é, somente como uma diérese entre o fim de uma palavra que coincida com o quarto pé e o início de outra palavra no quinto pé do hexâmetro. Essa concepção é seguida por alguns metricistas, como Koster (1936, p. 52), Di Marzo (1946, p. 60-61), Kolář (1947, p. 123), Crusius (1967, p. 51), Drexler (1967, p. 90) e Flaucher (2008, p. 39), e revelou-se profícua para a análise do objeto de estudo. Apesar da definição adotada para este tipo de corte, não deixamos de ver possíveis diferenças na configuração da diérese bucólica, como aquelas que levam autores como Nougaret (1963, p. 40-41), Halporn, Ostwald e Rosenmeyer (1963, p. 69) e Boldrini (2017, p. 111) a defini-la como uma pausa nas mesmas condições já descritas, porém somente no caso de transição sintática, com separação de dois períodos. Em relação a essas diferenças, Soubiran defende que, com efeito, há dois tipos de diérese bucólica: uma pausa (*intermot*) bucólica e uma pontuação (*punctuation*) bucólica,

⁵⁰ Citado aqui a partir da edição de Duff e Duff (1934).

sendo o primeiro correspondente à transição sem mudança de período, e o segundo, com mudança de período, o que não inclui, contudo, transições para um vocativo ou um apostrofo (1966, p. 22). Embora sigamos com a definição mais ampla, ocasionais aspectos sintáticos que alterem a disposição métrica e o discurso do poema serão levados em consideração.

A métrica latina, como se percebe, não é algo simples de ser sistematizado, dada a variedade e a extensão do *corpus*, em especial no caso de uma forma tão usada como o hexâmetro. Entre os nossos objetivos, está averiguar como esse metro se constrói na obra de Calpúrnio Sículo, com base em estudos anteriores de outros poemas hexamétricos latinos, mas também com atenção para as particularidades não apenas estritamente métricas do objeto de estudo. Aspectos rítmicos e discursivos fazem parte desse processo também de acordo com nossa proposta de leitura. A ideia é evitar uma apreensão talvez mecânica demais do metro latino, meramente quantitativa, sem atenção para detalhes ou exceções significativas. No mesmo estudo sobre a diérese bucólica já citado, Jean Soubiran também se questiona como nós, na atualidade, poderemos tornar o metro antigo algo rítmico de fato, sem parecer repetitivo ou talvez entediante, como o “ronron do alexandrino clássico” (1966, p. 48). Em seguida, o autor chama a atenção para o fato de que oradores hoje em dia podem surpreender o público em suas pausas, enfatizando elementos sintáticos como conjunções, que, a princípio, poderiam não ser ressaltadas em outros contextos (SOUBIRAN, 1966, p. 49). Isso seria um sinal de que, pela vocalização, o que pode parecer mecânico demais no poema pode ser melhor entendido.

As considerações feitas até agora apontam para o fato de que, em vez de ler a métrica da poesia bucólica apenas por *distant reading*, isto é, pelo levantamento de dados de todo o *corpus* hexamétrico latino, poderíamos realizar uma leitura interpretativa também por *close reading*, mas não exclusivamente. Uma terceira via, intermediária, é possível, de modo que tanto aspectos métricos e discursivos do *epos* e da poesia bucólica quanto elementos próprios do objeto de estudo sejam considerados na análise. De todo modo, essa constatação nos serve como estímulo para ter em mente esse caminho ao refletir sobre a função da configuração do hexâmetro em um poema na organização de seu sentido pelo diálogo, objetivo que aparece em conjunto com a análise métrica neste trabalho.

3.1.2 O diálogo e a dialogicidade na poesia

É fundamental observar a função do diálogo e do monólogo na constituição de um poema bucólico e de seu gênero literário por inteiro. Nas *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo, o diálogo é predominante, de forma que a métrica está articulada a ele. Antes de analisar essa relação, é válido repensar o discurso da poesia bucólica, principalmente como o diálogo se dá nesses textos. Para muitos pesquisadores, sua presença parece fundamentar o ideal de amizade e fraternidade muitas vezes constatado nos poemas. Poggioli, por exemplo, menciona a premente visão idealizada do campo com frequência indicada na poesia bucólica antiga e nas formas que lhe sucedem (1975, p. 4-5). Esse ponto de vista também gera um imaginário bucólico em que as relações interpessoais passam, por exemplo, pela amizade:

The bucolic imagination conceives of friendship in lyrical rather than in epic or dramatic terms; it treats friendship as a state of grace or spiritual communion, which the stress of life never puts to the test of loyalty or sacrifice. Pastoral friendship means a common devotion to the bucolic callings, which are poetry and music.⁵¹ (POGGIOLI, 1975, p. 20).

Talvez a poesia de Calpúrnio Sículo não seja o melhor exemplo de “estado de graça” total, “comunhão” e “lealdade” entre pastores,⁵² e mesmo Virgílio e Teócrito também não se enquadrariam bem nesse ideal. Além da amizade, o que vemos pelo canto amebou, como uma espécie de diálogo, é a presença de alguma competitividade nas relações. Não há revezamento no canto sem que haja nesse ato uma comparação entre as realizações poéticas e musicais dos pastores, mediadas ou não por um terceiro. No entanto, esse aspecto de contenda, elemento fundamental da poesia bucólica desde Teócrito, como Nogueira demonstra (2012), de fato convive com relações até um ponto amistosas. De certa maneira, trata-se de um jogo, mais uma vez nos termos de Huizinga (2000), que se estabelece por meio dessa amizade, dessa relação entre os pastores.

Quanto a paralelos antigos, é frequente fazer menções a Platão para situar o diálogo na poesia bucólica em relação à cultura que lhe antecede, o que pode ser interessante não

⁵¹ “A imaginação bucólica concebe a amizade em termos líricos, e não em termos épicos ou dramáticos; trata a amizade como um estado de graça ou comunhão espiritual, que o estresse da vida nunca põe à prova da lealdade ou do sacrifício. A amizade pastoril significa uma devoção comum aos chamados bucólicos, que são a poesia e a música.”

⁵² Uma visão da relação entre os pastores na poesia bucólica como a de Poggioli, além de não ser incomum, tem paralelos judaico-cristãos que podem explicar a graça e a comunhão espiritual nela presentes. Por exemplo, no Tanakh, o chamado Antigo Testamento, há uma profecia no fim do Livro de Amós em que se diz que os camponeses pobres de Israel, perseguidos pelo rei Jeroboão, serão redimidos por Deus por meio do campo. Na tradução de Jacó Guinsburg e equipe, lê-se: “Eis que vêm dias, diz o Senhor, em que o que lavra alcançará ao que sega, e o que pisa as uvas ao que lança a semente; os montes destilarão mosto e todos os outeiros se derreterão. E removerei o cativo do meu povo Israel, e reedificarão as cidades assoladas, e nelas habitarão, e plantarão vinhas e beberão o seu vinho, e farão pomares e lhes comerão o fruto. E os plantarei na sua terra, e não serão mais arrancados da sua terra que lhes dei, diz o Senhor teu Deus” (GUINSBURG, 1968, p. 33-34).

apenas para ver no filósofo uma primeira noção de *locus amoenus*, mas também um tipo diferente de diálogo nesse espaço. Uma comparação elaborada entre os diálogos na poesia bucólica, principalmente em Teócrito e Virgílio, com a produção filosófica de Platão tem que passar por uma obra que apresenta uma concepção importante de diálogo na Antiguidade, o *Fedro* (Φαῖδρος), pois nele se encontra uma espécie de *locus amoenus* platônico. Esse paralelo feito a partir do *corpus Platonicum* pode nos revelar que os diálogos de seu autor não se organizam sob o mesmo conceito de diálogo da poesia bucólica, independentemente de seu autor, mas que, mesmo assim, guardam semelhanças fundamentais. Para avançarmos nessa questão, é pertinente rever, por primeiro, como o diálogo e o espaço se constroem no *Fedro*, tendo em mente possíveis relações com nosso objeto de estudo.

O *Fedro* é um diálogo supostamente de uma fase intermediária da produção de Platão e, da nossa perspectiva, destaca-se por seu movimento entre a cidade e o campo. Logo de início, Sócrates pergunta a Fedro: ὦ φίλε Φαῖδρε, ποῖ δὴ καὶ πόθεν;⁵³ (*Phdr.* 227a). Seu interlocutor, portanto, encontra-se em trânsito entre os dois espaços, como ele explica em seguida. No entanto, a princípio, não fica claro de lugar exato se parte para outro, pois Fedro dá esta primeira resposta: παρὰ Λυσίου, ὃ Σώκратες, τοῦ Κεφάλου· πορεύομαι δὲ πρὸς περίπατον ἔξω τείχους⁵⁴ (*Phdr.* 227a). De Lísias, não exatamente da sua casa, mas de sua presença, como é esclarecido após Sócrates pedir uma localização mais precisa: ἀτὰρ Λυσίας ἦν, ὥς ἔοικεν, ἐν ἅστει⁵⁵ (*Phdr.* 227b). Fedro, então, confirma que o orador estava na cidade, mais exatamente na casa de Epícrates, outro orador: Ναί, παρ’ Ἐπικράτει⁵⁶ (*Phdr.* 227b). Logo se entende, por fim, que o jovem se deslocava de um local em que ouvia um discurso de Lísias, como se descobre ao longo da leitura do diálogo, e dirigia-se para um “passeio” fora da cidade. Sócrates resolve, então, acompanhá-lo para escutar a leitura do discurso por Fedro, que o carregava consigo. O local para isso é sugerido pelo jovem: um “altíssimo plátano” (τὴν ὑψηλοτάτην πλάτανον). A árvore lhe parece agradável, e ele dá suas razões: ἐκεῖ σκιά τ’ ἐστὶ καὶ πνεῦμα μέτριον, καὶ πόα καθίζεσθαι ἢ ἂν βουλώμεθα κατακλιθῆναι⁵⁷ (*Phdr.* 229b).

Pelas passagens citadas, o paralelo com o *locus amoenus* bucólico já é possível de ser estabelecido, devido à procura da sombra – sob o sol do meio-dia, como depois é revelado (*Phdr.* 242a) – e pela árvore em questão ser um plátano, que também figura em Calpúrnio

⁵³ Na tradução de José Cavalcante de Souza, citada de agora em diante: “Ó caro Fedro, aonde e de onde?” (2016, p. 17).

⁵⁴ “De Lísias, o filho de Céfalos, ó Sócrates; e estou indo a passeio fora da muralha” (2016, p. 17).

⁵⁵ “Mas então Lísias estava, como parece, na cidade!” (2016, p. 17).

⁵⁶ “Sim, em casa de Epícrates” (2016, p. 17).

⁵⁷ “Lá tem sombra e vento moderado, e relva para nos sentar e, se quisermos, nos deitar” (2016, p. 27).

Sículo (*Ecl.* 5.2), por exemplo. Além disso, mais adiante no texto, Sócrates destaca que o local escolhido estava próximo de uma fonte e de cigarras em coro e que a estação do ano era a primavera ou o verão, informação que pode ser deduzida pela menção ao florescimento de uma pimenteira silvestre (*Phdr.* 230b-c). Esse contexto também vai ao encontro da caracterização do espaço e do tempo mais comum na poesia bucólica grega e latina.

No *Fedro*, o *locus amoenus* parece ser o lugar ideal para uma troca de ideias. Isso se concretiza não apenas por uma espécie de certame, isto é, pela apresentação do discurso de Lísias seguido dos discursos de Sócrates, em resposta ao anterior, mas também pelo estabelecimento de uma amizade, de uma relação de afeto entre os interlocutores. Beversluis afirma que esse diálogo faz parte de um período da obra de Platão que se diferencia do anterior por conter alguém disposto a cooperar com Sócrates, e não a reagir às suas ideias a partir de uma posição de confronto, como no *Górgias* ou no *Protágoras*, por exemplo (2000, p. 377-378). Entretanto, no diálogo em questão, Fedro não nos parece ser tão passivo quanto o comentarista sugere. A relação do jovem com Sócrates indica que ele ainda pretende reagir, oferecendo ao seu interlocutor mais velho a possibilidade de escutar o discurso de Lísias e, é claro, refutá-lo depois. Também é relevante recordar que o local para realizar essa leitura foi sugerido por Fedro, que aponta que Sócrates nunca sai da cidade, ao que este responde:

Συγγίγνωσκέ μοι, ὦ ἄριστε. Φιλομαθῆς γάρ εἰμι· τὰ μὲν οὖν χωρία καὶ τὰ δένδρα οὐδέν μ' ἐθέλει διδάσκειν, οἱ δ' ἐν τῷ ἅστει ἄνθρωποι. σὺ μέντοι δοκεῖς μοι τῆς ἐξόδου τὸ φάρμακον εὐρηκέναι. ὥσπερ γὰρ οἱ τὰ πεινῶντα θρέμματα θαλλὸν ἢ τινα καρπὸν προσείοντες ἄγουσιν, σὺ ἐμοὶ λόγους οὕτω προτείνων ἐν βιβλίοις. Εἴη τε Ἀττικὴν φαίνει περιάξειν ἅπασαν καὶ ὅποι ἂν ἄλλοσε βούλῃ.⁵⁸ (Pl. *Phdr.* 230d-e).

Por iniciativa de Fedro, portanto, seu interlocutor abdica do seu espaço habitual de aprendizado com os homens e vai para o campo, como se fosse movido por uma “droga” (φάρμακον). Mais especificamente, vão para baixo do plátano já mencionado, que é, mais adiante, por um juramento de Fedro, definido como local válido para leitura de discursos (*Phdr.* 236d-e). Além do espaço bem determinado, Sócrates nessa última citação indica que parece agir como criaturas atraídas por “um ramo ou um fruto” (θαλλὸν ἢ τινα καρπὸν). Essa comparação com animais nos leva a símiles corriqueiros de poemas bucólicos, como os pastores que agem como vacas em Calpúrnio Sículo (*Écloga* I, v. 4-5), por exemplo. Ela também nos estimula a ver como, nesse primeiro momento, Fedro parece dominar a situação.

⁵⁸ “Perdoa-me, boníssimo. Sou amigo de aprender; os campos então e as árvores nada me querem ensinar, mas sim os homens na cidade. Tu entretanto pareces ter encontrado a droga que me fez sair; pois como os que levam as criações famintas agitando diante delas um ramo ou um fruto, assim tu, estendendo-me discursos em folhetos, visivelmente me farás percorrer toda a Ática e onde mais quiseses” (2016, p. 33).

Aquele que lê o diálogo por inteiro pode entender que, na verdade, essa posição conquistada pelo jovem é logo abdicada conforme ele adere às ideias de Sócrates, mas o que persiste é a noção de que seres humanos podem se comportar como outros seres. Uma comparação importante para os nossos interesses é a que Sócrates, em resposta à visão de Fedro sobre a beleza e o prazer no discurso, estabelece entre carneiros e os dois homens sob a árvore, no “mormaço” (ἐν τῷ πνίγει), com as cigarras:

Σχολή μὲν δὴ, ὥς ἔοικε· καὶ ἅμα μοι δοκοῦσιν ὥς ἐν τῷ πνίγει ὑπὲρ κεφαλῆς ἡμῶν οἱ τέττιγες ἄδοντες καὶ ἀλλήλοις διαλεγόμενοι καθορᾶν. εἰ οὖν ἴδοιεν καὶ νῶ καθάπερ τοὺς πολλοὺς ἐν μεσημβρία μὴ διαλεγόμενους, ἀλλὰ νυστάζοντας καὶ κηλουμένους ὑφ’ αὐτῶν δι’ ἀργίαν τῆς διανοίας, δικαίως ἂν καταγελῶεν, ἡγούμενοι ἀνδράποδα ἅττα σφίσιν ἐλθόντα εἰς τὸ καταγώγιον ὥσπερ προβάτια μεσημβριάζοντα περὶ τὴν κρήνην εὔδειν· ἐὰν δὲ ὀρώσι διαλεγόμενους καὶ παραπλέοντάς σφας ὥσπερ Σειρήνας ἀκηλήτους, ὃ γέρας παρὰ θεῶν ἔχουσιν ἀνθρώποις διδόναι, τάχ’ ἂν δοίεν ἀγασθέντες.⁵⁹ (Pl. *Phdr.* 258e-259b).

Fora a reiterada menção ao horário da conversa (meio-dia, como dito) e ao calor típico desse momento, pode-se verificar aqui a presença das cigarras já citadas no início do diálogo, fundamentais, da perspectiva de Sócrates, para definir o seu lugar e o de seu interlocutor diante de outros homens e seres vivos. Devido ao fato de não dormirem na sesta, isto é, de não se renderem “encantados” (κηλουμένους) pelas cigarras que “cantam” e “conversam” (ἄδοντες καὶ ἀλλήλοις διαλεγόμενοι), o diálogo pode ocorrer e servir de pretexto para que lhes seja dado um “privilégio” vindo dos “deuses” (ὃ γέρας παρὰ θεῶν ἔχουσιν). Esse privilégio é, depois de questionamento de Fedro, explicado pelo pensador: trata-se justamente do canto. Ele é atribuído às cigarras por seu mau uso feito antes pelos homens, como descreve Sócrates em resposta a Fedro:

Οὐ μὲν δὴ πρέπει γε φιλόμουσον ἄνδρα τῶν τοιούτων ἀνήκοον εἶναι· λέγεται δ’ ὥς ποτ’ ἦσαν οὗτοι ἄνθρωποι τῶν πρὶν Μούσας γεγενέσθαι, γενομένων δὲ Μουσῶν καὶ φανείσης ὥδῃς οὕτως ἄρα τινὲς τῶν τότε ἐξεπλάγησαν ὑφ’ ἡδονῆς, ὥστε ἄδοντες ἡμέλησαν σίτων τε καὶ ποτῶν, καὶ ἔλαθον τελευτήσαντες αὐτούς· ἐξ ὧν τὸ τεττίγων γένος μετ’ ἐκεῖνο φύεται, γέρας τοῦτο παρὰ Μουσῶν λαβόν, μηδὲν τροφῆς δεῖσθαι γενόμενον, ἀλλ’ ἄσιτόν τε καὶ ἄποτον εὐθὺς ἄδειν, ἕως ἂν τελευτήσῃ, καὶ μετὰ ταῦτα ἐλθὼν παρὰ Μούσας ἀπαγγέλλειν, τίς τίνα αὐτῶν τιμᾷ τῶν ἐνθάδε. Τερψιχόρα μὲν οὖν τοὺς ἐν τοῖς χοροῖς τετιμηκότας αὐτὴν ἀπαγγέλλοντες ποιοῦσι προσφιλεστέρους, τῇ δὲ Ἑρατοῖ τοὺς ἐν τοῖς ἐρωτικοῖς, καὶ ταῖς ἄλλαις οὕτω, κατὰ τὸ εἶδος ἐκάστης τιμῆς· τῇ δὲ πρεσβυτάτῃ Καλλιόπῃ καὶ τῇ μετ’ αὐτὴν Οὐρανίᾳ

⁵⁹ “Pois bem, folga nós temos, ao que parece. E ao mesmo tempo se me afigura que as cigarras, assim no mormaço sobre nossas cabeças cantando e entre si conversando, de cima estão a nos olhar. Se então elas vissem que também nós dois, como o comum dos homens ao meio-dia, não conversamos, mas ao contrário, cochilamos e, por inércia intelectual, cedemos ao seu encantamento, com justiça iriam rir de nós, julgando que alguns escravos vieram ao seu refúgio e, como carneiros no repouso da sesta, dormem em volta da fonte; se porém elas nos virem a conversar e nosso barco as costear como a Sereias, livre de seus encantamentos, o privilégio que elas têm dos deuses para dar aos homens talvez então elas nos deem, admiradas” (2016, p. 119).

τοὺς ἐν φιλοσοφίᾳ διάγοντάς τε καὶ τιμῶντας τὴν ἐκείνων μουσικὴν ἀγγέλλουσιν, αἱ δὴ μάλιστα τῶν Μουσῶν περὶ τε οὐρανὸν καὶ λόγους οὔσαι θεοὺς τε καὶ ἀνθρωπίνους ἰᾷσι καλλίστην φωνήν. πολλῶν δὲ οὖν ἔνεκα λεκτέον τι καὶ οὐ καθευδητέον ἐν τῇ μεσημβρίᾳ.⁶⁰ (Pl. *Phdr.* 259b-d).

Esse breve mito é fundamental não apenas para entendermos a apreciação pelo som estridente das cigarras como ideal de canto na poesia bucólica (como em Teócrito, no *Idílio* I, v. 148, por exemplo), mas também a relação entre o a beleza e o discurso. De acordo com o ponto de vista de Sócrates, no contexto do *Fedro*, os interlocutores evitariam adormecer nesse momento do dia no campo para filosofar e impressionar as cigarras, que, então, alertariam as musas, em especial Calíope e Urânia, acerca dessa homenagem. Além delas, o pensador menciona outras duas musas, Terpsícore e Erato, que seriam responsáveis por honrar a dança e o amor, respectivamente. Destaca-se a associação da filosofia com Calíope, que é, na verdade, assim descrita por Hesíodo: Καλλιόπη θ’ ἡ δὲ προφερεστάτη ἐστὶν ἀπασέων, / ἡ γὰρ καὶ βασιλεῦσιν ἄμ’ αἰδοίοισιν ὀπηδεῖ⁶¹ (Hes. *Theog.* 79-80). A ligação da musa na *Teogonia* é, desse modo, com um tema caro à poesia épica, e não exatamente à filosofia. No entanto, o que Sócrates indica é que Calíope e Urânia são as que “emitem a mais bela voz” (ἰᾷσι καλλίστην φωνήν) e que anunciam os “que honram a música das duas” (τιμῶντας τὴν ἐκείνων μουσικὴν).

De certa maneira, o ato de dialogar poderia ser assimilado como uma homenagem a essas vozes das musas, segundo o pensador, relacionando a beleza com a verdade do discurso, se pensarmos nas ideias que são delineadas por Sócrates em consonância com seu interlocutor no restante do texto, como apontamos no segundo capítulo da primeira parte desta tese. Ao fim do texto, esse diálogo se encerra não apenas porque o mormaço acabou, por sugestão de Fedro (*Phdr.* 279b), mas também porque a beleza e a amizade entre seu exterior e seu interior já lhes foram dadas, como afirma Sócrates em seu agradecimento aos deuses:

⁶⁰ “Em verdade não fica bem um amigo das Musas não ter ouvido falar de tais coisas. Ora, dizem que outrora as cigarras eram homens, dos que existiam antes de nascerem as Musas; nascidas estas e revelado o canto, alguns deles tanto se enlevaram de prazer que, a cantar, descuidaram de comida e bebida e não notaram que tinham morrido; deles é que a raça das cigarras depois daquilo deriva a sua natureza, tendo das Musas recebido este privilégio, de não carecer de nenhum alimento uma vez nascida, mas sem comida nem bebida logo pôr-se a cantar, até morrer, e depois ir ter com as Musas e lhes anunciar quem as honra aqui e a qual delas. Assim, a Terpsícore anunciando os que a honraram nos coros de dança, fazem deles os seus prediletos, e a Erato os que se ocuparam nas questões de amor; e as demais assim também, segundo a forma de cada uma ser honrada. A mais velha porém, Calíope, e a que vem depois dela, Urânia, os que elas anunciam são aqueles que passam a vida a filosofar e que honram a música das duas; pois são elas que, sendo sobre o céu e os discursos divinos e humanos, emitem a mais bela voz. Muitos portanto são os motivos para conversar e não adormecer ao meio-dia” (2016, p. 120-121).

⁶¹ Na tradução de Jaa Torrano: “e Belavoz, que dentre todas vem à frente. / Ela é que acompanha os reis venerandos”. Aqui, Calíope se chama Belavoz devido à etimologia do nome.

ὦ φίλε Πάν τε καὶ ἄλλοι ὅσοι τῇδε θεοί, δοίητέ μοι καλῶ γενέσθαι τᾶνδοθεν ἔξωθεν δὲ ὅσα ἔχω, τοῖς ἐντὸς εἶναί μοι φίλια. πλούσιον δὲ νομίζοιμι τὸν σοφόν· τὸ δὲ χρυσοῦ πλῆθος εἴη μοι ὅσον μήτε φέρειν μήτε ἄγειν δύναιτ' ἄλλος ἢ ὁ σῶφρων.—Ἐτ' ἄλλου του δεόμεθα, ὦ Φαῖδρε; ἐμοὶ μὲν γὰρ μετρίως ἡῦκται.⁶² (Pl. *Phdr.* 279b-c).

Vê-se que Pã é a principal divindade à qual se agradece, como tão frequentemente se observa na poesia bucólica antiga devido à sua conhecida associação com o campo, os bosques e a atividade pastoril. No entanto, Sócrates lhe rende homenagem não por algo derivado de atividade agrícola, mas sim pela beleza e pela amizade, atribuídas pelas musas por anúncio das cigarras e também pela verdade construída pela conversa entre os interlocutores em questão, e não pelos oradores da cidade.

Fora as implicações próprias disso para a filosofia de Platão, que não são nosso objeto aqui, o que se observa pela leitura do *Fedro* é que o lugar escolhido para que o diálogo aconteça, esse diálogo sobre a amizade, a beleza, a oratória e a verdade, não se assemelha ao *locus amoenus* à toa. A presença dos interlocutores embaixo de uma árvore, especificamente o plátano, em um momento de descanso longe da movimentação citadina, é o que lhes proporciona a possibilidade de efetuar uma conversa de cunho reflexivo e de forma aprazível. Em comparação com *O banquete* de Platão, o *Fedro* parece apresentar um tipo de discurso mais próximo da poesia bucólica, principalmente aquela que é nosso enfoque.

No *Fedro*, parece existir algo parecido com uma contenda poética, mas é fundamental recordar que, na verdade: o primeiro discurso é recitado por Fedro e é de Lísias; Sócrates contrapõe a este um outro discurso após já dar seu julgamento sobre o anterior; e não há um mediador para os dois, afinal Sócrates já assume que ele está correto desde o início. Em seu comentário ao *Fedro*, Ferrari destaca a diferença desse diálogo em relação a outros de Platão na questão da narração, dada a ausência de narrador (FERRARI, 1990, p. 2). Sem narrador nem mediador entre os interlocutores, qualquer descrição do espaço, inclusive dos aspectos já listados, pode ser feita somente pelos participantes do diálogo, dando-lhe, assim, uma aparência distinta:

When the narrator of a Platonic dialogue describes the background to the conversation of its characters (even if one of those characters is himself), we conventionally read that description as a means of establishing the fictional world of the dialogue; but when those who describe the background are taking part directly in the dialogue's action, the same conventions of reading demand that we take their

⁶² Novamente na tradução de José Cavalcante de Souza: “Ó amigo Pan e vós outros quantos aqui sois deuses, dai-me tornar-me belo por dentro; e por fora quanto possuo tenha ao de dentro amizade. Rico eu considere o sábio; e de ouro tanto eu tenha quanto nenhum outro possa pegar nem levar senão o temperante.” Ainda de algo precisamos, ó Fedro? Para mim está comedido exorado” (2016, p. 211).

description as a spontaneous reaction to their fictional environment (rather than — as with a narrator — a premeditated manipulation of that environment).⁶³ (FERRARI, 1990, p. 3).

A descrição dada por Ferrari para o diálogo e a narração do *Fedro* é muito semelhante à de muitos poemas bucólicos, inclusive os de Calpúrnio Sículo. Como dissemos, são comuns associações desse gênero poético com diálogos platônicos, dentre os quais o *Fedro* se destaca com um dos textos pelos quais esse paralelo pode se tornar mais produtivo. Levando em conta as observações feitas sobre esse texto, cabe-nos perguntar, retomando as considerações de Poggioli: qual seria o lugar do afeto na poesia bucólica? Ele estaria no diálogo como forma de demonstração da amizade entre os pastores? A princípio, não há nem no *Fedro* nem no objeto de estudo apenas o “estado de graça” a que Poggioli se refere, de modo que essa amizade parece encontrar também a contenda, o embate de ideias e/ou de habilidades poéticas.

Com efeito, a relação entre os pastores na poesia bucólica, assim como em vários âmbitos e momentos no mundo antigo, parece ser distinta do que chamaríamos de amizade hoje em dia. É preciso avaliá-la por essas diferenças também, afinal, como Konstan recorda: “Social concepts do not exist in a vacuum. Friendship in any society is bounded by a set of alternative relationships that mark off its specific dimensions and properties”⁶⁴ (1997, p. 6). Em resumo, o argumento de Konstan em seu estudo é o de que, ao contrário de boa parte das perspectivas existentes até então, a amizade na Roma antiga não se dava apenas por razões práticas ou políticas, sem qualquer sentimento ou intimidade. Para abordar essa questão na história romana, o pesquisador se utiliza, dentre outras fontes, do *De amicitia* (“Sobre a amizade”), de Cícero, e das *Epistulae morales ad Lucilium* (“Cartas morais a Lucílio”), de Sêneca, textos organizados sob a forma de diálogo. A caminho da conclusão de seu capítulo dedicado à amizade entre os romanos, o autor resume a questão, reforçando seu ponto de vista proposto anteriormente:

Ideas of friendship were adapted to different practices, but the core sense of a private bond based on mutual affection, esteem, and liberality - within the capabilities of the respective partners - abided. Extreme differences in wealth and power inspired a

⁶³ “Quando o narrador de um diálogo platônico descreve o cenário da conversa de suas personagens (mesmo que uma dessas personagens seja ele mesmo), lemos convencionalmente essa descrição como um meio de se firmar o mundo ficcional do diálogo. Contudo, quando aqueles que descrevem o cenário estão participando diretamente da ação do diálogo, as mesmas convenções de leitura exigem que consideremos sua descrição como uma reação espontânea ao ambiente ficcional (em vez de uma manipulação premeditada desse ambiente, como faria um narrador).”

⁶⁴ “Conceitos sociais não existem em um vácuo. A amizade em qualquer sociedade é delimitada por um conjunto de relações alternativas que demarcam suas dimensões e propriedades específicas.”

tendency to classify friends by social station, but also provoked a more radical sense of moral egalitarianism⁶⁵ [...]. (KONSTAN, 1997, p. 148).

Essa visão reafirma a ideia de que haveria uma afeição nas relações, mas sem deixar evidentes outros fatores como a troca de favores e a desigualdade social. Em seu estudo da amizade romana, Craig Williams reafirma essa conclusão, acrescentando ainda que esse tipo de relacionamento também pode implicar competitividade e até eventual inimizade em caráter temporário, por razões exteriores, como questões políticas (2013, p. 13-14). Tendo isso em mente, a ideia de Poggioli de que a “amizade bucólica” é algo como “uma devoção comum aos chamados bucólicos, que são a poesia e a música” se torna mais instigante. A relação entre os pastores, independentemente de seu estrato social, seria baseada na poesia e na música, nesses interesses e nessas práticas em comum das personagens. Poderia existir também alguma afeição entre eles, mas, como veremos nos poemas, ela parece ser mais variável ou mesmo efêmera.

Em comparação, no *Fedro*, a poesia é apresentada como um delírio entre outros causados nos homens por motivação divina, assim como o amor, que seria o mais excelente de todos para Sócrates (Pl. *Phdr.* 265b). Por que, então, o afeto escaparia das mãos dos pastores na poesia bucólica, sendo que eles seriam, da perspectiva socrática, excelentes em outro delírio menor? Estariam destinados à amizade exclusivamente baseada na poesia e na música apenas? Pela leitura do nosso objeto de estudo, será possível verificar como o diálogo nesses poemas, em conjunto com a organização métrica, é responsável por estabelecer uma relação entre os pastores, sendo ela uma amizade ou não no sentido posto até agora. Na poesia bucólica, o diálogo pode ser estruturante, como nas *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo, um *corpus* no qual todos os poemas incluem essa forma discursiva.⁶⁶ Como elemento fundamental do discurso poético nessas obras, ele parece ir além de um simples confronto de vozes,

⁶⁵ “As ideias de amizade foram adaptadas a diferentes práticas, mas o sentido principal de um vínculo privado baseado no afeto mútuo, na estima e na liberalidade - dentro das capacidades dos respectivos parceiros - foi mantido. As diferenças extremas em riqueza e poder inspiraram uma tendência a classificar os amigos por estrato social, mas também provocaram um senso mais radical de igualitarismo moral [...]”.

⁶⁶ Ao leitor de poesia de língua portuguesa, esse tipo de discurso pode chamar a atenção por ser menos consagrado na chamada poesia bucólica luso-brasileira. No Arcadismo, predominam obras líricas em que o monólogo é predominante, como *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga, provavelmente a obra desse período mais mencionada em materiais didáticos escolares, listas de leitura para vestibulares e compêndios de história literária. Talvez isso ocorra, em parte, devido ao fato de que as composições de um poeta eram de cunho lírico amoroso ou endereçadas a outro poeta, referido por seu pseudônimo, numa dinâmica muito própria da poética arcádica, como explicitado por Jorge de la Serna (1995) e Ivan Teixeira (1999). Outros poucos poemas do mesmo período, contudo, são semelhantes a diálogos à maneira clássica, como “O canto dos pastores”, de Manuel Inácio da Silva Alvarenga.

estabelecendo-se relações complexas, característica não limitada a esse *corpus*, como bem indica Newlands ao tratar das *Bucólicas* virgilianas:

The dramatic element of pastoral, however, surely cannot be ignored. As T. G. Rosenmeyer points out in *The Green Cabinet* (Berkeley and Los Angeles 1969) 11: "it is undeniable that the pastoral lyric requires a sense of drama, even if there is no formal contest or confrontation between two characters." Although *Eclogue* 1 is not set up as a formal singing match, the interchange between the two characters makes it in fact a "suppressed" contest. The two different fates of Meliboeus and Tityrus are strongly contrasted-without animosity, however. Vergil achieves a delicate balance between them and leaves open the question of whether there can be any reconciliation between them; that is for the reader – and history – to decide.⁶⁷ (NEWLANDS, 1987, p. 220).

A partir de nossa leitura, também poderemos avaliar as tensões e os acontecimentos pelo diálogo no desenvolvimento discursivo da poesia de Calpúrnio Sículo. A fim de compreender o diálogo no discurso poético, não como uma forma por si só, deve-se refletir sobre os elementos que compõe esse discurso distintos de outros gêneros, como a prosa. É importante ressaltar, em concordância com Jean-Yves Tadié, que o discurso poético traz consigo com frequência uma “narrativa poética” [*récit poétique*], ou seja, em termos mais simples, “uma relação de acontecimentos” que são contados e relidos (TADIÉ, 1994, p. 7). Nesse sentido, a narrativa poética é um encadeamento de eventos que pode ser organizado de maneiras diversas, como, por exemplo, pelo diálogo. O lugar em que a narração e o diálogo colocam a poesia, próxima de características compartilhadas com a prosa, pode nos fazer questionar noções como “poeticidade” e “literariedade”, formalistas em sua origem. As especificidades do discurso poético parecem se diluir diante dos paralelos que estabelecemos, porém também se pode dizer que as diferenças são, na verdade, mais complexas do que parecem ser. Esse movimento nos traz problemas se pensarmos o texto poético como discurso distinto da prosa ou, mais especificamente, do romance, como apresenta Bakhtin:

É claro que a nenhum poeta que tenha existido historicamente como pessoa cercada de heterodiscurso e linguagens diversas poderia ser estranha essa sensação de limitação de sua linguagem (em maior ou menor grau), mas ela não conseguiria encontrar um lugar no *estilo poético* de sua obra sem destruir esse estilo, sem traduzi-lo à moda da prosa nem transformar o poeta em um prosador. (BAKHTIN, 2015, p. 59, grifo do autor).

⁶⁷ “O elemento dramático da poesia bucólica, no entanto, certamente não pode ser ignorado. Como aponta T. G. Rosenmeyer em *The Green Cabinet* (Berkeley e Los Angeles, 1969), p. 11: ‘é inegável que a lírica bucólica requer um senso de drama, mesmo que não haja competição ou confronto formal entre duas personagens’. Embora a *Écloga* 1 não seja configurada como uma competição de canto, a interlocução entre as duas personagens a torna de fato um certame ‘suprimido’. Os destinos diferentes de Melibeus e Títyro são fortemente contrastados - sem animosidade, no entanto. Virgílio atinge um delicado equilíbrio entre eles e deixa em aberto a questão de poder haver alguma reconciliação entre eles; isto é para o leitor – e a história – decidir.”

Essa poesia que se afirma em si também é tema de reflexão da parte de Cristovão Tezza que, ao analisar as relações entre poesia e prosa no pensamento bakhtiniano, declara que “o impulso poético é centralizador por natureza – ele precisa marcar a sua distância da prosa; ele precisa dizer que não é prosa; ele precisa erguer em volta de si um isolamento verbal intransponível, ou não se realiza a poesia” (TEZZA, 2003, p. 260-261). Esse “impulso” em direção ao poético afasta, por consequência, o poema da *dialogicidade interna* máxima prevista por Bakhtin para o discurso do romance, o que seria responsável pela dita exploração das linguagens sociais.

É notável também, na passagem citada de Bakhtin, o uso da palavra “estilo”, que aqui aparece no pensamento do russo dentro de sua complexidade e, portanto, reformulada. De acordo com o dialogismo e o heterodiscurso bakhtinianos, não poderíamos mais imaginar o estilo como uma expressão unicamente individual, uma afirmação da parte do ser criativo sem qualquer estatuto de resposta a algo. O estilo seria, assim, inseparável “da ideia que se olha um enunciado, um gênero, um texto, um discurso, como participante, ao mesmo tempo, de uma história, de uma cultura e, também, da autenticidade de um acontecimento, de um evento” (BRAIT, 2010, p. 96), o que o torna de fato uma resposta ao outro, não uma simples abstração do individual por si só. Nesse sentido, o dito “estilo poético” seria, na verdade, vários estilos, na medida em que, pela poesia, gênero consagrado modernamente como a máxima expressividade do indivíduo, configuram-se como elaborações possíveis de um diálogo entre falante e ouvinte por um objeto, ainda que a centralização do discurso poético seja predominante. Essa centralização é, no mesmo ensaio, assim definida pela relação do poeta com a linguagem do outro:

O poeta deve entrar no pleno domínio unipessoal de sua linguagem, assumir igual responsabilidade por todos os seus elementos, subordiná-los a intenções próprias e somente suas, cada palavra deve exprimir direta e imediatamente a intenção do poeta; não deve haver nenhuma distância entre o poeta e sua palavra. Ele deve partir da linguagem como um conjunto intencional único: nenhuma estratificação dela, nenhum heterodiscurso e, menor ainda, nenhuma diversidade de linguagens pode ter um reflexo minimamente substancial numa obra de poesia. (BAKHTIN, 2015, p. 73).

Se pensarmos no estilo poético e na afirmação bakhtiniana da poesia que se afasta intencionalmente da prosa, sem nenhum heterodiscurso, em que situação devemos colocar a poesia em que a narração e o diálogo com o outro estão tão presentes? Poderíamos dizer que haveria uma “prosificação” da poesia nesses poemas, assim como Tezza (2003, p. 266)

observa em textos do século XX, quer seria uma transformação responsável pela mudança do discurso poético através de uma atenuação de limites e por uma interação com o discurso prosaico. No entanto, no caso da poesia bucólica latina, talvez a situação seja distinta. Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin destaca que, ao tratar da poesia, está na verdade concentrado na lírica em seu sentido moderno (2013, p. 50) e reconhece que haveria espaço para especular sobre o heterodiscurso em “gêneros poéticos ‘inferiores’ – nas sátiras, comédias, etc.” (2013, p. 61). Esses últimos exemplos estariam, de certa maneira, fora de sua definição principal de poesia à qual se aplicaria sua visão do discurso poético:

O discurso poético, no sentido restrito, requer a uniformidade de todos os discursos, sua redução a um denominador comum, podendo este ser um discurso do primeiro tipo ou pertencer a variedades atenuadas de outros tipos. Aqui, evidentemente, também são possíveis obras que não reduzem toda a matéria de seu discurso a um denominador [...]. (BAKHTIN, 2013, p. 229).

Há a necessidade de se ler esse trecho com ênfase no fato de que se menciona o discurso poético “no sentido restrito”, próximo daquele apontado em “O discurso no romance”. Entretanto, logo em seguida, o teórico indica que, na verdade, deve-se recordar que “diferentes tipos de discurso requerem em poesia elaboração estilística diversa” (BAKHTIN, 2013, p. 229). Como é possível perceber, a poesia se encontra em um lugar inusitado segundo a perspectiva bakhtiniana: ao mesmo tempo que nela não parece ter espaço para o heterodiscurso, há níveis diferentes dessa não presença, de modo que nem todos os textos poéticos se reduzam a um só denominador. De fato, é difícil determinar um postulado válido para toda a poesia, de todos os tempos e espaços, o que também se aplica à prosa. Em suma, o raciocínio de Bakhtin parece partir dessa dicotomia, expressa em “O discurso no romance”:

O discurso da poesia, sem dúvida, é social, mas as formas poéticas refletem processos sociais mais longos, por assim dizer – “tendências seculares” da vida social. Já o discurso romanesco responde com muita sensibilidade aos mínimos avanços e oscilações do clima social, e ademais, como já dissemos, responde inteiramente, através de todos os seus elementos. (BAKHTIN, 2015, p. 77).

Assim, segundo o autor, o tempo da poesia, ou melhor, dos processos sociais nela refletidos é mais demorado, devagar em relação à prosa. Essa perspectiva, como bem aponta Tezza (2003) ao longo de seu estudo, é em grande parte derivada de uma resposta do Círculo de Bakhtin aos chamados formalistas russos, notáveis leitores de poesia. No meio desse debate, podemos nos perder em visões que se opõem umas às outras, mas que ainda nos permitem suscitar questões que são importantes para contemplar nosso objeto de estudo.

A poesia bucólica, nesse cenário delineado, parece assumir o não lugar da poesia em busca da dialogicidade interna, fora da centralidade apontada em “O discurso no romance” e *Problemas da poética de Dostoiévski*, mas ainda numa posição alternativa ao romance antigo, por exemplo. Pela amizade (ou não) dos pastores, podemos explorar em Calpúrnio Sículo como o diálogo na poesia também pode, em certa medida, estabelecer uma dialogicidade, apontar para um heterodiscurso, ainda que distinto daquele da prosa e do romance. Para isso, será necessário avançar no texto poético e analisar o diálogo em seu discurso, em conjunto com os aspectos métricos, fundamentais para sua composição.

3.2 Metro e diálogo em Calpúrnio Sículo

Apesar de não contemplada em materiais gerais de métrica latina e de alguns críticos da obra de Calpúrnio Sículo, como apontamos, a análise métrica de suas *Bucólicas* pode revelar diversos aspectos muito peculiares desses poemas e também do próprio uso do metro no contexto do *epos* latino. Em termos mais gerais, pode se assinalar, acerca da métrica em Calpúrnio Sículo, que a maioria dos seus 758 hexâmetros tem prevalência de dátilos, conforme levantamento de Di Lorenzo reproduzido na tabela abaixo, com o número de ocorrência e a porcentagem de uso de cada um dos padrões métricos possíveis:

TABELA 1 - PADRÕES MÉTRICOS EM CALPÚRNIO SÍCULO

Padrão métrico ⁶⁸	Ocorrências	Porcentagem
DEDE	98	12,92%
DDED	87	11,47%
DDEE	79	10,42%
DEED	75	9,93%
DDDE	69	9,10%
DEDD	61	8,04%
DDDD	52	6,86%
EDED	48	6,33%
DEEE	47	6,20%
EDDE	33	4,35%
EDEE	31	4,08%
EDDD	24	3,16%
EEDE	22	2,90%
EEEE	13	1,71%
EEDD	13	1,71%
EEED	6	0,79%

FONTE: adaptada de DI LORENZO (2004, p. 168).

⁶⁸ Conforme já mencionado, “E” corresponde a “espondeu” e “D” a “dátilo” nas combinações possíveis dos padrões métricos aqui relacionados.

Por esses dados,⁶⁹ Di Lorenzo afirma que Calpúrnio Sículo se aproxima mais do hexâmetro ovidiano, cujos padrões também são compostos majoritariamente de dátilos, e se afasta da métrica virgiliana, pois o autor da *Eneida* usa mais padrões predominantemente espondaicos. Essa interpretação havia sido dada antes por Duckworth, que também chama a atenção para o fato de que o padrão preferido por Ovídio, DDEE, teria se modificado para DEDE em autores como o próprio Calpúrnio, Valério Flaco, Estácio, Claudiano e Sidônio Apolinário (1969, p. 6). Ao mesmo tempo que o autor registra essa modificação, também aponta para o fato de que, na obra de Virgílio, as *Bucólicas* são um livro com uma presença muito maior de dátilos se comparada com as *Geórgicas* e a *Eneida*, o que poderia ser uma tentativa de aproximação da métrica teocritiana segundo Duckworth (1969, p. 49). Aliado a essa informação, há o fato de que os versos nas *Bucólicas* têm um dátilo no primeiro pé mais frequentemente que o restante da obra virgiliana (DUCKWORTH, 1969, p. 50; CUPAIUOLO, 1996, p. 574). Se levarmos esses dados em consideração, torna-se possível dizer que Calpúrnio Sículo talvez tenha apenas se aproximado da prática virgiliana ao valorizar mais o dátilo, inclusive com seu predomínio no primeiro pé, tornando a afirmação de que o poeta segue o paradigma ovidiano menos convincente. Esse dado evidencia como apenas a análise quantitativa própria da chamada métrica externa, ainda que seja importante, não pode ser o único recurso para um estudo métrico com os nossos objetivos, sendo importante também verificar os usos específicos dos dados levantados. Veremos que Calpúrnio se utiliza do hexâmetro de um modo mais criativo e flexível do que pode parecer, em especial para criar uma ênfase nas transições para novas passagens ou ideias, como aponta Beatrice Martin ao ler a *Écloga* I (1996, p. 19).

Também de um ponto de vista mais panorâmico, destaca-se o fato de que a maioria dos versos calpurnianos contém cesura pentemímera. Ausência completa de cesura no terceiro pé simplesmente não foi detectada, mesmo que seja trocaica, o que não se verifica em Virgílio, em Nemesiano e nas *Éclogas de Einsiedeln*, por exemplo. Nesses poetas, alguns versos sem cesura pentemímera têm, em compensação, cesura tritemímera acompanhada de cesura heptemímera, uma troca comum que não ocorre em Calpúrnio, no qual a existência de outras cesuras não restringe a inserção da constante cesura no terceiro pé, seja ela pentemímera ou trocaica. Por conseguinte, seus versos ou têm dois hemistíquios, no caso da

⁶⁹ Dados que são variáveis a depender da edição do texto utilizada ou da escansão feita. Para fins de comparação, ressalto que as estatísticas do site *Pedecerto* atestam um número de ocorrências e uma porcentagem minimamente diferentes dos dados de Lorenzo. Entretanto, esse contraste não altera, de modo algum, suas conclusões nem as tornam inadequadas aos propósitos desta tese.

presença somente da cesura pentemímera, ou têm mais divisões, quando outras cesuras aparecem em conjunto.

Toda hexamétrica, a métrica de Calpúrnio Sículo se distingue também por não apresentar nenhum verso em que o quinto pé seja composto de espondeu, ao contrário de Virgílio e de Nemesiano, ao menos em suas *Bucólicas* e na *Cinegética*. Outro aspecto geral a ser frisado é a ausência quase completa de hiato, com apenas uma exceção de caráter estilístico (Calp. *Ecl.* 6.87). Na poesia calpurniana, parece existir uma aversão ao encontro de uma palavra com sílaba final que termine em *-m* e outra que se inicia em vogal, de modo que não haja necessidade de hiato nem de sinalefa, a qual, como veremos, é rara nesse *corpus*. Mais uma vez, essas características também fazem com que o autor se diferencie de Virgílio e também de Nemesiano.

Outro fator a se destacar nos poemas é a mínima ocorrência de sinérese e de elisão em geral em Calpúrnio Sículo, o que é atestado também por Sturtevant e Kent (1915, p. 148). De acordo com o levantamento desses pesquisadores, Calpúrnio Sículo é o poeta que menos utiliza a elisão em uma seleção de poetas hexamétricos latinos que vai de Ênio a Claudiano. Em suas *Bucólicas*, há em média três ocorrências de elisão a cada 100 versos, número apenas equiparado por Claudiano em seu *De bello gildonico*, de acordo com os pesquisadores. Esse dado acerca do *corpus* calpurniano foi corroborado na escansão e na análise feitas para este trabalho, nas quais as elisões são ressaltadas devido à sua excepcionalidade. Dentre os poetas avaliados por Sturtevant e Kent em sua pesquisa, destaca-se também o número baixo de ocorrências a cada 100 hexâmetros em Marcial (5), no *De raptu Proserpinae* de Claudiano (7) e em Nemesiano (11). Para fins de comparação, cabe ressaltar que a maioria da obra hexamétrica dos poetas selecionados para esse quadro comparativo parece oscilar entre 20 e 50 elisões a cada 100 versos. Ainda sobre a elisão, Sturtevant também aponta que uma sílaba longa pode ser suprimida por uma breve, ao contrário do que alguns manuais de métrica indicam, ainda que essa operação seja rara (1916, p. 43), e veremos que as *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo contêm exemplos disso.

De forma panorâmica, outros aspectos que nos chamam a atenção na métrica de Calpúrnio Sículo são: a ausência de alongamento de sílaba breve antes de uma cesura nas suas *Bucólicas*, ao contrário de Virgílio, por exemplo; a baixa ocorrência de aférese de formas do presente do indicativo do verbo *sum*, como *est*; a ausência completa de síncope, mesmo de *h*, *u* e *i* intervocálicos; e, por fim, a ausência de hipermetro, assim como as *Éclogas de Einsiedeln*, Nemesiano e Virgílio, ao menos nas suas *Bucólicas*. Todos esses dados serão

mencionados ao longo da análise de cada poema, seja para enfatizar as exceções, seja para demonstrar sua validade. Como se percebe, há muitas características que, aos poucos, parecem afastar Calpúrnio Sículo do hexâmetro virgiliano, não apenas das *Bucólicas*. Em seu estudo métrico de caráter mais quantitativo, Duckworth também chegou a essa conclusão, mas por outros motivos, no caso, a aparente associação maior da produção do poeta ao hexâmetro ovidiano do que ao virgiliano devido à maior quantidade de dátilos nos padrões de seus versos:

Calpurnius' predecessor in pastoral poetry is Vergil, but he certainly does not follow the metrical technique of Vergil's *Eclogues*; his eight most frequent patterns are those of Ovid's *Metamorphoses*, but in different order, and his distribution of twelve or eleven spondees and twenty or twenty-one dactyls is practically identical with that first introduced into Latin poetry by Ovid; such a high proportion of dactyls appears in no other poet of either the Silver Age or the Late Empire.⁷⁰ (DUCKWORTH, 1969, p. 96).

Apesar dessa constatação ser relevante, outros aspectos, como os listados, precisam se contemplados em nossa análise de modo a situar Calpúrnio Sículo não apenas no campo do metro latino, mas também de seus usos, suas práticas e suas funções na organização do sentido. Entretanto, como se vê, de uma perspectiva métrica externa, constata-se diferenças entre os hexâmetros virgiliano e calpurniano. O pesquisador também indica em seu livro que as *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo são 61,08% mais homódinas que a *Eneida*, seu padrão de análise (DUCKWORTH, 1969, p. 22), isto é, nelas o acento tônico das palavras coincide mais com o *ictus*. Esse dado é importante para perceber como o poeta se afasta um pouco, nesse quesito, de uma tendência da poesia de Virgílio, pois ele, como indica Allen (1973, p. 337), seria menos homódino que Ênio. Embora nosso estudo não incorpore o *ictus* na análise, esse dado mereceria ser destacado em um estudo prosódico e fonológico, para entender a mudança da poesia latina de um metro embasado em duração vocálica e silábica para um metro tônico, cujos primeiros indícios de surgimento são os poemas de Comodiano e o *prosimetrum* de Marciano Capela, como ressalta Bennett (1898, p. 370).

Mais uma característica métrica comum na poesia calpurniana se refere à presença de monossílabos antes da cesura. Na poesia latina, Ênio, seguindo o padrão grego, não evita monossílabos nessa posição, prática a qual Virgílio evitaria, segundo Nougaret, ainda que, por

⁷⁰ “O predecessor de Calpúrnio na poesia bucólica é Virgílio, mas ele certamente não segue a técnica métrica das *Éclogas* de Virgílio; seus oito padrões mais frequentes são os das *Metamorfoses* de Ovídio, mas em ordem diferente, e sua distribuição de doze ou onze espondeus e vinte ou vinte e um dátilos é praticamente idêntica àquela introduzida pela primeira vez na poesia latina por Ovídio; uma proporção tão alta de dátilos não aparece em nenhum outro poeta da Era de Prata ou do Império Tardio.”

vezes, permita-o, em especial quando a palavra em questão tem alguma concordância com aquela após a cesura (1948, p. 28-29). Ainda que o autor ateste que, depois de Virgílio, a prática tenha se tornado ainda mais rara (NOUGARET, 1948, p. 29), o fato é que, em Calpúrnio Sículo, encontram-se algumas ocorrências de monossílabo antes da cesura, que são analisadas no contexto de cada poema.

Outro aspecto a se destacar é a cláusula do hexâmetro calpurniano, estruturada de forma semelhante aos padrões fônicos e métricos observados por Chausserie-Laprée (1974) no hexâmetro latino, principalmente o virgiliano. Por seu levantamento, a cláusula é em geral formada por duas palavras, uma bissilábica e outra trissilábica ou vice-versa. Em sua composição, a aliteração exerce função determinante de “temas” fônicos, segundo a terminologia usada por Chausserie-Laprée, sendo recorrentes as figuras formadas por uma consoante e uma vogal ou por duas consoantes. De seu ponto de vista, a assonância parece ter papel menos frequente na elaboração da estrutura fônica da cláusula. O objetivo do pesquisador em questão, sob uma base estruturalista e retórica, é apresentar um sistema fônico e métrico presente em todo o hexâmetro latino, porém constatamos que alguns de seus padrões podem ser enquadrados à poesia de Calpúrnio Sículo, outros não. A título de exemplo, pode-se citar a ocorrência de uma cláusula composta por mais de duas palavras, presente nas *Bucólicas* calpurnianas, apesar de menos comum do que outros padrões, e não contemplada pelo estudo de Chausserie-Laprée.

Segundo Nougaret (1963, p. 42-43), cláusulas com três ou quatro palavras seriam, na verdade, divisões internas de dois padrões possíveis de cláusula com duas palavras: um tipo em que uma palavra preenche o dátilo do quinto pé, e a outra, o sexto pé; e outro em que uma palavra dissilábica corresponde à sílaba longa e à primeira breve do dátilo, e outra, à segunda breve do dátilo e ao sexto pé. Essas divisões seriam, portanto, esquemas de 3 + 2 ou 2 + 3, sendo cada número relativo à quantidade de sílabas de cada uma das duas palavras que compõem a cláusula. Apesar de esses mesmos dois padrões também serem definidos por Chausserie-Laprée (1974), Nougaret se diferencia por apresentar possibilidades de redistribuição interna das sílabas de cada padrão. No entanto, veremos que, para alguns casos, talvez não haja razão para não ver cláusulas com mais de duas palavras como padrões de fato diferentes, ainda que menos frequentes na poesia latina, especialmente na produção pós-virgiliana, como afirma Nougaret (1963, p. 44). Veremos aos poucos, pela análise dos poemas, que outros esquemas de cláusula possíveis em Calpúrnio Sículo.

Deve-se também ressaltar outro fator métrico significativo na poesia calpurniana: a grande variedade métrica sob presença da diérese bucólica. Observam-se nas *Bucólicas* alguns dados que vão de encontro com padrões estabelecidos para esse tipo de corte e para a cláusula hexamétrica por metricistas como Bassett (1905), Soubiran (1966; 1968) e Nicolay (1972). Dos três princípios elencados por Soubiran (1966) para a diérese bucólica, ao menos dois não se verificam no objeto de estudo: a tendência ao uso da palavra pírrica antes da diérese, como feito nos “melhores poetas latinos” (p. 23); e a tendência ao encontro CV (consonante e vogal) entre o quarto e o quinto pés na chamada “pontuação bucólica”, subtipo da diérese bucólica (p. 24). Ao mesmo tempo, de sua lista, o primeiro princípio, a obrigação do dátilo do quinto pé, está presente em Calpúrnio Sículo.

Outro fator que Soubiran aponta como raro é a presença de formas *armentaque*, como ele as denomina, antes da diérese bucólica, isto é, palavras compostas de uma sílaba longa ou breve e um dátilo (ār|mēntāquē) (1966, p. 25). Essa característica também é identificável em Calpúrnio Sículo, razão pela qual as exceções serão devidamente indicadas em nossa análise. No entanto, em outro estudo, Soubiran (1968, p. 58) afirma que o tipo *armentaque* é ligeiramente mais comum no quarto do que no quinto pé, “de Cícero a Claudiano”, porém diríamos que em Calpúrnio Sículo essa constatação não parece se aplicar. Talvez isso se deva ao fato de que nos poemas não parece ter uma grande predominância da presença de espondeus no quarto pé, como ocorreria na maioria da poesia latina segundo Soubiran (1968, p. 59), dado que, com efeito, revela-se impreciso conforme os estudos de Allen (1973, p. 337) e Keränen (2017, p. 237). Em relação a isso, também cabe salientar que a existência do dátilo no quarto pé antes da diérese bucólica, apontado por Soubiran como um elemento predominante (1966, p. 22), é na verdade tão comum quanto o espondeu nessa posição, como demonstra Allen (1973, p. 336), o que se verifica no caso da poesia calpurniana. Pelo nosso levantamento, a proporção de diéreses bucólicas antecidas de dátilo e de espondeu é bastante variável em Calpúrnio Sículo, como demonstrado na tabela abaixo:

TABELA 2 – DÁTILOS E ESPONDEUS ANTES DE DIÉRESE BUCÓLICA EM CALPÚRNIO SÍCULO

Poema	Dátilo		Espondeu	
	<i>Quantidade</i>	<i>Porcentagem</i>	<i>Quantidade</i>	<i>Porcentagem</i>
<i>Écloga I</i>	28	48%	30	52%
<i>Écloga II</i>	44	66%	23	34%
<i>Écloga III</i>	33	52%	31	48%
<i>Écloga IV</i>	59	54%	50	46%
<i>Écloga V</i>	26	38%	42	62%
<i>Écloga VI</i>	36	64%	20	36%

<i>Écloga VII</i>	29	53%	26	47%
Total	255	53%	222	47%

Na maioria dos poemas, a diferença na proporção de diéreses bucólicas antecedidas de dátilo e de espondeu não é muito grande, com exceção das *Éclogas* II e VI, em que há muito mais casos em que o dátilo é antecedente, e da *Écloga* V, em que o espondeu antecedente é bastante superior ao dátilo. No entanto, apesar dessa grande variação, o número total de dátilos e espondeus antes de diérese bucólica no livro evidencia que a diferença na proporção de cada um é pequena. Desse modo, não parece existir no poeta a prevalência pelo dátilo nem pelo espondeu, sendo os dois possibilidades válidas de pé anterior à diérese bucólica. Ao longo da nossa análise, esse aspecto será aos poucos avaliado, dado o fato de que ele pode ser evidência de peculiaridades métricas em alguns poemas.

Além dessas especificidades, a organização métrica dessa obra pode ser observada em detalhes em relação com o discurso poético desse livro como um todo, que pode ser avaliado de forma panorâmica. As *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo, compostas por apenas sete poemas, já tiveram apreciações que buscaram dividi-las sob determinados critérios ou selecionar um poema programático. Esse objetivo se firmou em especial a partir das reflexões de Leach (1973), crítica que se concentrou em avaliar as chamadas “*Éclogas* políticas” (ou seja, as *Éclogas* I, IV e VII) em separado do restante dos poemas, considerados apenas “rústicos”. No estudo dessa pesquisadora, houve a preocupação de avaliar o livro de Calpúrnio como uma estrutura por inteiro, ainda que as “*Éclogas* políticas” sejam, com frequência, vistas como pilares dessa obra. No entanto, são raras as análises integrais do livro que privilegiem a compreensão dos outros poemas, sendo o citado livro de Karakasis (2016) uma exceção a se destacar.

De acordo com Leach, o posicionamento dos textos poéticos mais políticos no livro seria fundamental: “[...] by placing the political Eclogues, evenly distributed, in the more conspicuous framing and pivotal positions, he has made them stand out as the skeleton of his poetic design”⁷¹ (LEACH, 1973, p. 53). Nesse esqueleto, contudo, haveria alguma função para cada um dos poemas, inclusive os que não seriam políticos? A seguinte classificação mais detalhada da parte de Davis foi uma tentativa de resolver esse problema: “1) Political; 2) Pastoral ideality: general; 3) Pastoral ideality: power of song; 4) Political; 5) Rustic reality:

⁷¹ “[...] ao colocar as *Éclogas* políticas, uniformemente distribuídas, no enquadramento mais notável e nas posições centrais, ele as fez sobressair como o esqueleto de seu projeto poético”.

general; 6) Rustic reality: power of song; 7) Political”⁷² (DAVIS, 1989, p. 51). Ainda que os poemas ditos “rústicos” tenham sido lidos com maior atenção, o que demonstra a especificidade de cada um, a separação temática clara das *éclogas* consideradas políticas permanece.

Certamente, há motivos para se ler as *Éclogas* I, IV e VII em conjunto, inclusive utilizando-se como fio condutor a figura de Córion, tal qual Leach fez. Todavia, o objetivo aqui é observar como a poesia calpurniana se firma em seu ritmo e seu discurso, constituídos no conjunto da obra. É claro que o que se percebe pela análise de Leach e Davis é uma visão do texto poético que vai além de uma perspectiva baseada exclusivamente em juízos de valor, constante na crítica do poeta. Este último é um tipo de leitura que não tem espaço em um estudo que se sustente em uma fundamentação teórica e analítica, infelizmente não adotada por vários críticos antes de Leach, como recorda Martin (1996, p. 17-18).

Quanto ao suposto programa de Calpúrnio Sículo, talvez seja difícil apontar um único poema como representante de sua poética, apesar de Karakasis, por exemplo, afirmar que a *Écloga* IV seria programática devido à sua posição central na obra e seu caráter de “modificação de gênero” (*generic modification*) (KARAKASIS, 2011, p. 239). A posição do poeta como sucessor de Teócrito e Virgílio na tradição bucólica faz com que ele se sinta livre para, na medida do possível, propor alterações para o gênero, o que, de certo modo, o poeta augustano já havia feito. A diferença é que, para a poética calpurniana, existia um modelo romano que levaria Calpúrnio a tratá-lo como um “fato estabelecido” com um “simbolismo” garantido, segundo Leach (1973, p. 55). Embora esse mundo bucólico tivesse resistido até a época do poeta, é importante salientar que isso não significa que ele tivesse qualquer obrigação de segui-lo como se se tratasse de um ritual, evitando qualquer mudança que fosse no procedimento.

A partir da classificação mencionada, Davis desenvolve uma noção de organização maior da poética calpurniana a partir da pesquisa de Leach (1973; 1975), atento em especial às relações entre as ditas “*Éclogas* políticas” (I, IV e VII) e as restantes, “não políticas” ou ainda apenas “rústicas”. Essas relações, bem evidenciadas pelo autor, seriam delineadas de modo a constituir tanto uma ideia de unidade para as *Bucólicas* quanto um conceito de livro poético. Desse modo, Davis pretende ir além almeja investigar qual seria a organização do livro calpurniano, construída, segundo o autor, com uma preocupação própria dos poetas augustanos (DAVIS, 1987, p. 32). Tal afirmação aponta tanto para uma referência poética

⁷² “1) Política; 2) idealidade bucólica: geral; 3) idealidade bucólica: poder do canto; 4) política; 5) realidade rústica: geral; 6) realidade rústica: poder do canto; 7) política”.

principal para esse estudo quanto para sua meta: parte das *Bucólicas* de Virgílio para, então, determinar qual seria a estrutura específica do livro de Calpúrnio Sículo, sem simplesmente encaixá-lo num molde virgiliano, como pretendia Hubaux (1930).

Os pressupostos do autor para definir qual é a organização da obra calpurniana são por ele logo resumidos no início do texto sob a forma de três princípios fundamentais:

The first is on the basis of subject matter. *Eclogues* 1, 4 and 7 (i.e. the first, central and last) are concerned with the world of politics whereas the second, third, fifth and sixth are concerned with rustic matters of a more usual kind. The second is on the basis of form. The odd-numbered eclogues contain lengthy monologues whereas the even-numbered poems are dialogues throughout. The third is on the basis of length. The longest eclogue is placed in the central position (*Eclogue* 4 has 169 lines) with the shorter poems disposed around it (the average length of the others is 98 lines). Such complexity of arrangement suggests artistry of a very high order indeed.⁷³ (DAVIS, 1987, p. 32).

Sua base para determinar esses princípios, de acordo com o autor (1987, p. 51), são bem conhecidos, devido ao fato de já terem sido anteriormente desenvolvidos por outros pesquisadores, como Korzeniewski (1971; 1972; 1974) e Hubaux (1930). Em seguida, o autor se questiona: “To what extent can there be said to be a linear development to the collection? How important is it that we read Calpurnius' pastorals in the order in which he arranged them?”⁷⁴ (DAVIS, 1987, p. 32). Trata-se, na verdade, de uma questão acerca da linearidade da leitura, da confirmação, então, do processo de textualização⁷⁵ que nos apresenta um livro ao final. Indiretamente, no entanto, é uma dúvida relacionada à dramaticidade da poesia calpurniana, pois uma primeira resposta para essas perguntas é que a “cronologia dramática”, aparente nos “poemas políticos”, tem importância na leitura (DAVIS, 1987, p. 32). Como dissemos, em Davis, assim como em Leach e em outros pesquisadores, inclusive de produção mais recente (cf. KARAKASIS, 2016), as *Éclogas* políticas são consideradas o elemento principal das *Bucólicas*, responsáveis, inclusive, pela “cronologia dramática” do livro, nos termos do autor citado, ou, como afirmei, pela textualização e pela dramaticidade. Em seu

⁷³ “A primeira é com base no assunto. As *Éclogas* 1, 4 e 7 (isto é, a primeiro, a central e a última) se preocupam com o mundo da política, enquanto a segunda, a terceira, a quinta e a sexta se preocupam com questões rústicas de um tipo mais usual. A segunda é com base na forma. Os entupimentos de números ímpares contêm longos monólogos, enquanto os poemas de números pares são diálogos ao longo de todo o texto. A terceira é com base no comprimento. A *Écloga* mais longa é colocado na posição central (a *Écloga* 4 tem 169 linhas) com os poemas mais curtos dispostos ao seu redor (o comprimento médio dos outros é de 98 linhas). Tal complexidade de arranjo sugere arte de uma ordem muito alta de fato.”

⁷⁴ “Até que ponto pode ser dito que existe um desenvolvimento linear para a obra? Quão importante é ler os poemas bucólicos de Calpúrnio na ordem em que ele os organizou?”

⁷⁵ Em resumo, segundo Joseph Courtés e Algirdas Julien Greimas, a “textualização é o conjunto de procedimentos – chamados a se organizarem numa sintaxe textual – que visam à constituição de um contínuo discursivo” (1979, p. 461).

texto, Davis segue seu raciocínio sem definir exatamente qual seria o conceito de dramaticidade que utiliza para os poemas de Calpúrnio Sículo, apesar de embasar toda sua análise na ideia de uma cronologia de acontecimentos presente nas *Éclogas* I, IV e VII e seu reflexo nas das *Éclogas* não políticas ou *merae rusticae*, nos termos de Leach (1973) e Karakasis (2016).

Antes de nos determos nessas possibilidades, é importante ressaltar que Davis se volta para o que chama de “idealidade bucólica” para analisar as *Éclogas* II e III. Em relação à primeira, ele associa o amor de ambos os jovens, Idas e Ástaco, por Crócale a um amor mais arrebatador figurado em Virgílio, por Córídon, na *Écloga* II, e por Galo, na *Écloga* X (DAVIS, 1987, p. 33). Esse paralelo é sugerido para demonstrar a competitividade nada hostil dos dois pastores calpurnianos, que leva a um empate em sua contenda, decretado por Tírsis: *este pares et ob hoc concordēs uiuunt; nam uos / et decor et cantus et amor sociauit et aetas*⁷⁶ (v. 99-100). Como Davis aponta (1987, p. 33), tal conclusão é, de certa maneira, antecipada por um fator dado no início do poema: *formosus uterque nec impar / uoce sonans*⁷⁷ (v. 3-4). Devido ao fato de serem iguais em aparência e nas habilidades da voz, poderão viver em concórdia, ligados pela beleza, pelo canto, pelo amor e pela idade. Da mesma forma, Crócale poderia ser amada não só por um deles, mas por ambos. Esse espaço de harmonia entre os pastores é a primeira justificativa de Davis para a afirmação dessa “idealidade”, que se confirma por outros aspectos, como a natureza harmônica: “[...] nature provides not only an ideal setting but also a perfect audience. This is a world in which nature is sympathetic to song, in which all the elements of nature are drawn in rapt attention to hear the human singers”⁷⁸ (DAVIS, 1987, p. 33). Observe-se que o autor indica que a natureza *escuta* os pastores, o oposto do que poderia se esperar, o que chama a atenção para o silêncio no *locus amoenus* calpurniano, em especial se for comparado com Teócrito e o Virgílio bucólico. É a relação das vozes no poema, seu diálogo que atrai o espaço, e não o contrário.

A partir desse ligeiro panorama da obra calpurniana, podemos nos deter na análise métrica e discursiva de cada poema. Ela se inicia pela *Écloga* I, não apenas por ser a primeira do livro, mas também por ser exemplar de práticas criativas presentes nas *Bucólicas* calpurnianas e que, em certa medida, também podem ser encontradas nas *Éclogas* de

⁷⁶ “Sejam iguais e vivam assim em concórdia; de fato, / já a beleza, o canto e o amor os uniu, e a idade”. O texto latino das *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo adotado como referência para este trabalho foi estabelecido por Jacqueline Amat (1991).

⁷⁷ “[...] belos ambos de vozes / únicas”.

⁷⁸ “[...] a natureza oferece não apenas um cenário ideal, mas também um público perfeito. Este é um mundo no qual a natureza é simpática ao canto, no qual todos os elementos da natureza são atraídos pela atenção arrebatada para ouvir os cantores humanos.”

Einsiedeln. A partir desse primeiro poema, será feita a apreciação dos seguintes na ordem apresentada em livro.

3.2.1 *Écloga I*

Do *corpus* calpurniano, certamente a *Écloga I* é um dos poemas mais comentados pela crítica. Segundo Karakasis (2016, p. 15), ela é programática, ou seja, dita os rumos de todo o livro. Ainda que essa afirmação não esteja em questão aqui, nossa análise das *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo parte de vários dados constatados por primeiro nesse poema, que serve como base para a nossa compreensão mais ampla da obra. Além disso, a *Écloga I* se enquadra na categoria das “*Éclogas políticas*”, a denominação dada ao primeiro, ao quarto e ao sétimo poemas do livro e utilizada por muitos pesquisadores, como mencionado anteriormente. Embora um de seus aspectos pouco abordados em estudos seja o métrico, um dos enfoques desta tese, veremos que há bastante a ser analisado no poema, que se destaca em relação à produção em hexâmetro em latim e à tradição bucólica. Ainda que tenhamos feito a escansão toda da obra de Calpúrnio, apenas alguns aspectos métricos serão relevantes para a compreensão da organização do poema como um todo e de sua especificidade no gênero poético ao qual pertence, nos termos teóricos e analíticos definidos nas seções anteriores.

Seguem-se os sete primeiros versos escandidos, correspondentes à fala de Córidon (Calp. *Ecl.* 1.1-7), já com os padrões métricos dos quatro primeiros pés sinalizados do lado direito de cada verso:

Nōndūm | sōlīs / ē|quōs || dē|clīnīs : mītīgāt | æstas, (EDEE)
 quāmuīs | ēt // mādī|dīs || īn|cūmbānt : prēlā rā|cēmīs (EDEE)
 ēt spū|mēnt // rāu|cō fēr|uēntiā : mūstā sū|sūro. (EEED)
 Cērnīs ūt | ēccē / pā|tēr || quās | trādīdīt, : Ōrnytē, | uāccæ (DDED)
 mōllē sūb | hīrsū|tā || lātūs | ēxplicū|ērē gē|nīsta? (DEDD)
 Nōs quōquē, | uīcī|nīs || cūr | nōn sū|ccēdīmūs | ūmbris? (DEEE)
 Tōrridā | cūr // sō|lō || dē|fēndīmūs : ōrā gā|lēro? (DEED)⁷⁹

⁷⁹ A escansão completa dos poemas de Calpúrnio Sículo está no Apêndice 1, ao qual faremos menção quando for pertinente. Ela está assim sinalizada: a divisão dos pés é feita por barras verticais simples; a duração das sílabas longas e breves é marcada por mácrons e braquias, respectivamente; a cesura pentemímera, por barras verticais duplas; outras cesuras regulares, por barras diagonais duplas; cesuras trocaicas, por barras diagonais simples; a diérese bucólica no sentido amplo, por dois-pontos; elisões, por parênteses na sílaba elidida. Entre parênteses ao final do verso, está discriminado o padrão métrico dos quatro primeiros pés, sendo que D indica um dátilo, e E, um espondeu. Para evitar a sobreposição gráfica de marcas da divisão dos pés e da cesura ou da diérese, os sinais de cesura e diérese são sempre privilegiados.

Há aqui uma dupla de versos de padrão métrico idêntico, recurso presente ao longo de toda a obra calpurniana. Essa constatação é de Beatrice Martin, que atestou a existência de um padrão métrico de EDEE para os quatro primeiros pés nesses dois primeiros versos (1996, p. 19). A autora também aponta em nota de rodapé outras passagens em que há uma repetição do padrão de uma dupla de versos metricamente idênticos e destaca que suas ocorrências denotam uma “ênfase” para “o início de uma nova passagem ou ideia” (MARTIN, 1996, p. 35), sem explicitar essa noção. Ainda que o metro e o ritmo não sejam o enfoque do artigo da autora, é de fato relevante como ela se utiliza de características do uso do hexâmetro pelo poeta para fundamentar sua leitura política do poema, o que, como já dito, é uma raridade na crítica da poesia bucólica pós-virgiliana.

O padrão em questão, como dissemos, é EDEE nos dois primeiros versos, ambos também com diérese bucólica no sentido amplo. Esse par métrico, que abre o poema e o livro, será fundamental para se entender não apenas o restante da composição, mas também todo o estudo métrico e discursivo desta tese. Sobre essas repetições de padrão métrico em versos adjacentes na poesia latina, Duckworth (1969; 1964) chega à conclusão de que Virgílio, por exemplo, evita o excesso de repetições, levando-o a se questionar acerca de sua função:

The important thing in any discussion of outer metric is not what patterns appear, but how they are used; it is not merely a question of frequency, but a matter of spacing. Do we find monotonous repetition of the same patterns in several lines in succession, or do Vergil and the other poets attempt to avoid repeated patterns in adjacent verses?⁸⁰ (DUCKWORTH, 1969, p. 9).

Vemos na *Écloga* I e nas outras de Calpúrnio que, em sua poética, esse tipo de repetição aparece sob outra configuração e com diferentes funções, de forma talvez mais complexa do que Duckworth vislumbrou no caso virgiliano. Observe-se ainda que, apesar da semelhança, o fim de cada verso segue padrão distinto, sendo o primeiro composto de duas palavras que se encaixam inteiras em cada um dos pés da cláusula: *mītīgāt*, no quinto pé, e *āstas*, no sexto pé; e o segundo verso feito de duas palavras também, com a diferença de que o quinto pé é feito por *prēlā* e pela primeira sílaba (*rā-*) da palavra seguinte, *rācēmī*, cujas sílabas seguintes (*-cēmī*) criam o último pé.

A princípio, quanto à métrica, há mais questões a serem abordadas. De início, há a própria composição desses metros: EDEE, ou seja, predominantemente espondaico, com

⁸⁰ “O importante em qualquer discussão de métrica externa não é que os padrões aparecem, mas como são usados; não é apenas uma questão de frequência, mas uma questão de disposição. Será que encontramos repetição monótona dos mesmos padrões em várias linhas sucessivas, ou será que Virgílio e os outros poetas tentam evitar a repetição de padrões em versos adjacentes?”

exceção do segundo pé e, é claro, do quinto, que é um dátilo por convenção. Isso se torna relevante caso se leve em consideração que a maioria dos hexâmetros calpurnianos tem prevalência de dátilos, como apontado na seção anterior. Para se verificar a relevância desse dado, os versos citados da *Écloga* I servem como exemplo. Como dito, os dois primeiros têm o mesmo padrão métrico, EDEE, em que o espondeu é dominante (Calp. *Ecl.* 1.1-2):

Nōndūm | sōlīs / ě|quōs || dē|clīnīs : mītīgāt | æstas, (EDEE)
quāmuīs | ēt // mādī|dīs || īn|cūmbānt : prēlā rā|cēmīs (EDEE)

Note-se que outras características da poética calpurniana citadas antes já aparecem aqui. Além da cesura pentemímera, presente em quase todos os versos das *Bucólicas* do poeta, há uma cesura trocaica no segundo pé no primeiro verso e uma tritemímera no mesmo pé do segundo verso, sendo ambos os únicos dátilos nos quatro primeiros pés de cada verso. Desse modo, os espondeus no primeiro e no quarto pés se mantêm sem qualquer cesura, todos com uma nasalização bem marcada. Ademais, a diérese bucólica também se apresenta nos versos, presente entre a consoante final da palavra do quarto pé e uma outra consoante no início do quinto pé, sem, portanto, qualquer possibilidade de sinalefa. Nesses dois últimos pés, há uma variação: no primeiro verso, a cláusula dispõe de uma palavra de três sílabas no quinto pé e outra de duas sílabas no sexto pé, o *anceps*; já no segundo verso, o quinto pé é composto de uma palavra de duas sílabas e da primeira sílaba da palavra seguinte, cujas duas sílabas seguintes formam o sexto pé. Como apontado no capítulo anterior, trata-se de uma disposição típica dessa cláusula na métrica latina.

Com o levantamento desses elementos métricos, pode-se perceber que os versos 1 e 2 do poema podem chamar a atenção do leitor pela semelhança acentuada entre eles. A presença do par métrico em EDEE pode salientar a relevância desses versos para a compreensão do texto poético, em especial se for feita uma comparação com o restante do poema. Há, é claro, diferenças que se apresentam, como na disposição das palavras na cláusula e na cesura do segundo pé, mas o número de similaridades ainda é maior. É importante frisar, contudo, que a mera identificação das correspondências na duração silábica, na aliteração, na colocação da cesura e no uso da diérese bucólica adquire mais sentido apenas na continuação da leitura. Nos versos seguintes, a métrica parece oscilar entre padrões mais datílicos e mais espondeais de maneira mais livre (Calp. *Ecl.* 1.3-7):

ēt spū|mēnt // rāu|cō fēr||uēntiā : mūstā sū|sūrro. (EEED)
Cērnīs ūt | ēccē / pā|tēr || quās | trādīdīt, : Ōrnýtē, | uāccæ (DDED)

mōllē sūb | hīrsū|tā || lātūs | ēxplicū|ērē gē|nīsta? (DEDD)
 Nōs quōquē, | uīcī|nīs || cūr | nōn sū|ccēdīmūs | ūmbris? (DEEE)
 Tōrridā | cūr // sō|lō || dē|fēndīmūs : ōrā gā|lēro? (DEED)

Desse modo, o poema começa já a se afastar do padrão majoritariamente espondeíaco dos dois primeiros versos, mas nesse ponto não se pode ainda detectar uma predominância datílica existente de fato na poesia calpurniana, como atestado por Duckworth (1969, p. 6) e Di Lorenzo (2004, p. 168). Além desse aspecto, o que se destaca é a persistência da diérese bucólica, com exceção dos versos 5 e 6, e da cesura pentemímera, acompanhada por vezes de uma cesura tritemímera ou de uma trocaica no segundo pé, como se vê nos versos 1 e 2. Essa descrição não é um padrão que continua ao longo do poema, mas chama a atenção tanto por sua similaridade com os versos de abertura do texto quanto por apresentar cesura tritemímera sem uma cesura heptemímera em concomitância. Esse segundo fenômeno é ressaltado por ser uma configuração distinta da prática métrica grega e latina considerada mais comum na qual as cesuras tritemímera e heptemímera aparecem em simultaneidade. Veremos que, de modo algum, esse padrão é seguido por Calpúrnio Sículo no poema em questão e em outros também. Após essa sequência, a situação muda com a introdução da segunda voz do poema, a de Órnilo, pelos seguintes versos (Calp. *Ecl.* 1.8-12):

Hōc pōtī|ūs, // frā|tēr || Cōrŷ|dōn, // nēmūs, : āntrā pē|tāmus (DEDD)
 īstā pā|trīs // Fāu|nī, || grācī|lēs // ūbī : pīnēā | dēnsēt (DEDD)
 sīluā cō|mās // rāpī|dōquē / cā|pūt // lēuāt : ōbuiā sōlī, (DDDD)
 būllān|tēs // ūbī | fāgūs / ā|quās // rā|dīcē sūb | īpsa (EDDE)
 prōtēgīt | ēt // rā|mīs || ēr|rāntībūs : implicāt | ūmbras. (DEED)

Nos versos 8 e 9, encontra-se outra dupla de padrão métrico idêntico, DEDD, novamente numa situação de transição, como indica Martin, por acontecer aqui a aparição da segunda voz do poema. No entanto, não são dois versos metricamente iguais aos versos 1 e 2; eles apenas se utilizam do mesmo recurso de ênfase por serem pariformes e terem diérese bucólica. A diferença está no fato de que, ao contrário dos versos 1 e 2, esse outro par é composto majoritariamente por datílos. Além disso, nota-se que o verso 10, que se sucede a essa segunda dupla métrica, também tem diérese bucólica, e é composto todo de datílos nos primeiros pés, sendo distinto dos dois que lhe antecedem apenas por um pé. Também é possível observar que ambos os pares citados até agora exercem a mesma função: apresentar uma nova voz na *Éclogia* I, poema que se estrutura com base no diálogo.

Agora, quanto ao uso da diérese bucólica num sentido amplo, uma característica já pode ser descrita por meio desses primeiros versos: a prática mais frequente em Calpúrnio não

é utilizar esse recurso em concomitância com uma transição sintática, nos termos da “pontuação bucólica” de Soubiran (1966, p. 24) e de outros metricistas. No entanto, seus efeitos métricos e discursivos parecem estar relacionados à organização das vozes no texto, de forma a efetuar transições entre elas. Para compreender melhor esse dado, é possível retomar os primeiros 15 versos do poema, agora com as cláusulas após a diérese bucólica separadas e a troca de vozes sinalizada pela primeira coluna:

QUADRO 1 – ESCANSÃO DOS VERSOS 1-15 DA *ÉCLOGA I* DE CALPÚRNIO SÍCULO COM SEPARAÇÃO DA CLÁUSULA APÓS DIÉRESE BUCÓLICA

VOZ	VERSO	ESCANSÃO	CLÁUSULA APÓS DIÉRESE BUCÓLICA
Córidon	1	Nōndūm sōlīs / ē quōs dē clīnīs	mītīgāt āstas,
	2	quāmuīs ēt // mādī dis īn cūmbānt	prēlā rā cēmīs
	3	ēt spū mēnt // rāu cō fēr uēntiā	mūstā sū sūro.
	4	Cērnīs ūt ēccē / pā tēr quās trādīdīt,	Ōrnýtē, uāccae
	5	mōllē sūb hīrsū tā lātūs ēxplicū ērē gē nīsta?	
	6	Nōs quōquē, uīcī nīs cūr nōn sū ccēdīmūs ūmbris?	
	7	Tōrrīdā cūr // sō lō dē fēndīmūs	ōrā gā lēro?
Órnito	8	Hōc pōtī ūs, // frā tēr Cōry dōn, // nēmūs,	āntrā pē tāmus
	9	īstā pā trīs // Fāu nī, grācī lēs // ūbī	pīnēā dēnsēt
	10	sīluā cō mās // rāpī dōquē / cā pūt // lēuāt	ōbuīā sōli,
	11	būllān tēs // ūbī fāgūs / ā quās // rā dīcē sūb īpsa	
	12	prōtēgīt ēt // rā mīs ēr rāntībūs	īmplīcāt ūmbras.
Córidon	13	Quō mē cūmqūē / uō cās, sēquōr, Ōrnýtē:	nām mēā Lēuce,
	14	dūm nēgāt āmplē xūs nōc tūrnāquē	gāudīā nōbis,
	15	pēruīā cōrnīgē rī fē cīt // sāl crārīā Fāuni.	

À primeira vista, nota-se no quadro acima é a prevalência da diérese bucólica em quase todos os versos. Em nenhum dos casos, esse uso se encaixaria nos parâmetros da pontuação bucólica de Soubiran (1966, p. 24), como dito. O que se observa é uma sucessão de diéreses do verso 1 ao 4, sendo que as primeiras ocorrem com um par métrico EDEE. Dessa seleção, os três primeiros versos são considerados uma espécie de prólogo do poema (e talvez do livro), com interpretações variadas da parte da crítica, cuja recordação é pertinente para a análise. Verdière (1968, p. 534-535), Leach (1973, p. 56-57) e Martin (1996, p. 19-20), por exemplo, veem aí um indício de instabilidade, devido às conjunções utilizadas no início dos

dois primeiros versos (*nondum* e *quamuis*), que dariam a ideia de uma transição. Já Korzeniewski (1971, p. 86), por exemplo, constata uma reafirmação do *locus amoenus* por uma impressão de tranquilidade e pela menção ao verão (*aestas*), ligado à noção de calor. Nessa discussão, Davis (1987, p. 32) e Mackie (1989, p. 9) parecem se situar numa posição intermediária, partindo da ideia de que há uma transição apenas do verão para o outono, sem fazer alguma relação com um possível contexto histórico. Destaca-se ainda a sugestão de Hubaux (1930, p. 194), de que, na verdade, esses três versos pertencem a outro poema, que antecederia a *Écloga* I, pois parecem deslocados em relação ao que se apresenta a partir do quarto verso. De certa maneira, as interpretações elencadas são representativas de tendências críticas presentes em análises de todos os poemas calpurnianos e também das *Éclogas de Einsiedeln*, como poderemos verificar.

Quanto às interpretações dadas, seria possível afirmar que há realmente uma caracterização próxima do *locus amoenus*, porém, ao mesmo tempo, alguma desarmonia dos elementos pode sugerir que há uma transição, o que é corroborado pela leitura com atenção para a disposição métrica. No entanto, consideramos difícil sustentar a visão de que seria aí descrita uma agitação ou uma angústia. Do ponto de vista métrico, é lícito ressaltar que Hubaux (1930, p. 194) está ao menos parcialmente correto quando afirma que, do verso 1 ao 3, o discurso parece distinto da voz de Córidon a partir do verso 4 e, diríamos, no resto do poema também. Não se trata de uma interlocução com Órnito, o que nos dá a impressão de que um narrador ou outra voz inicia o texto, como ocorre, por exemplo, no início da *Écloga* II e em outros poemas bucólicos calpurnianos ou não. Entretanto, aqui não há uma introdução à situação dos pastores prestes a começarem um canto amebau, mas, sim, uma menção ao espaço (o campo) e ao tempo (passagem do verão para o outono) dos acontecimentos, que não deixa de ser necessária para a composição do *locus amoenus*. A essa leitura, também poderia se acrescentar um intertexto com a *Laus Pisonis* (“Elogio de Pisão”), em cujos versos finais se lê o seguinte (v. 259-261):

est mihi, crede, meis animus constantior annis,
quamuis nunc iuuenile decus mihi pingere malas
coeperit et nondum uicesima uenerit aestas.⁸¹

Aqui, além de haver *quamuis* e *nondum* novamente indicando uma transição, algo que ainda está para acontecer, *aestas* (“estio”) aparece também, mas em conjunto com um numeral, *uicesima* (“vigésima”). O anônimo enunciatador do poema panegírico, portanto,

⁸¹ Texto latino citado a partir da edição de Arnold e John Duff (1934).

indica ser jovem, não tendo chegado aos vinte anos, mas determinado apesar de sua juventude (*meis animus constantior annis*). Em paralelo, nota-se que na *Écloga* I é anunciado que esse verão ainda não acabou, mesmo que as uvas já estejam em fermentação, portanto prestes a se tornarem vinho. Talvez o que essa abertura manifeste é a maturação de uma poesia que parece aos poucos se consolidar. Embora a *Laus Pisonis* seja aqui citada como intertexto, essa relação não pretende apontar necessariamente que o poema é posterior às *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo nem que tenha sido escrito pelo mesmo poeta. Assim como no caso da obra calpurniana, a autoria e a datação da *Laus Pisonis* permanecem bastante incertas.⁸² Também é pertinente destacar aqui que a intertextualidade pode auxiliar, como nesse caso, na compreensão métrica e discursiva de poema. Intertextos têm sido objeto de muitos pesquisadores da obra de Calpúrnio Sículo, sendo Karakasis (2016) um exemplo recente de alguém que se dedica a apontar intertextos virgilianos e também teocritianos para, a partir dessas evidências, estabelecer relações entre gêneros poéticos. Essa intertextualidade por si, segundo Karakasis (2016), deixaria claro como a poética calpurniana se aproxima da *Eneida*, por seu caráter panegírico e também por algumas alusões. No entanto, questionamo-nos se esse intertexto seria suficiente para qualificar esses poemas como um distanciamento de um “modelo” bucólico virgiliano. Utilizar-se da tradição épica virgiliana não é uma exclusividade da obra de Calpúrnio Sículo e talvez não seja um indício de que ela seja uma negação da poesia bucólica. Uma análise métrica e discursiva de suas *Bucólicas* cria empecilhos para que algo assim seja afirmado de maneira categórica.

Retomando nossa análise, nota-se que, após a abertura do poema, Córidon surge no verso 4 como que de súbito, rompendo a narrativa com sua voz não anunciada. Essa ruptura é construída não apenas pelo verbo na segunda pessoa do singular (*cernis*) e pelo vocativo (*Ornyte*), que indica um diálogo, mas também por uma leve modificação de padrões majoritariamente espondaicos dos três primeiros versos (o par EDEE e o padrão EEED do verso 3) para dois versos em que predominam dátilos (DDED, verso 4; DEDD, verso 5). A alteração não deixa de ser leve, incluindo ainda a permanência da diérese bucólica no verso 4, mas é significativa se avaliada em conjunto com os outros fatores. Considerando-se esses elementos, torna-se plausível também declarar que os três primeiros versos estão bem articulados com os seguintes, o que demonstraria que existe aí, em vez de um erro editorial ou um equívoco na transmissão do texto, uma inovação da parte do poeta.

⁸² Para uma revisão recente desse debate, cf. Green (2010).

Ainda sobre o verso 4, no qual a voz de Córídon se torna evidente, é possível constatar que a comunicação de alguém com seu interlocutor só aparece de fato no quarto verso. A isso, também se alia um fator sintático: o uso do indicativo em vez do subjuntivo na construção do período composto (*cernis ut... explicuere*). Keene assinala, em sua edição das *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo, que deveríamos esperar aqui o uso do subjuntivo, em vez do indicativo (*explicuere*), e que essa variante está também presente em Plauto e Terêncio (1996, p. 50). Tal construção pode ser de fato derivada dos diálogos da comédia latina e denotaria coloquialidade, sendo, portanto, mais um meio de se enfatizar a presença da fala, da conversa com um outro. Em comparação, note-se que, na segunda *Écloga de Einsiedeln* (v. 15), *cernis ut* introduz uma oração subordinada com verbo no subjuntivo. No verso 5, outra mudança se faz perceptível: a cesura pentemímera, constante nas *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo, que vinha acompanhada de uma cesura no segundo pé, aparece como único corte no verso, que também não contém diérese bucólica. A estrutura presente no verso 1 ao 4, com cesura tritemímera ou trocaica seguida de pentemímera antes de uma diérese bucólica, é comum na poesia latina, como apontado anteriormente. Em outras passagens, esse padrão é deixado de lado, porém aqui ele está presente, ressaltado pela diferença em relação à métrica do verso 5. Essa estrutura se repete no verso 6 e é substituída pelo padrão anterior no verso 7, que antecede a voz de Órnito.

É importante frisar que o uso da diérese bucólica antes da mudança de interlocutor é um recurso frequente no livro. Na maioria das situações, esse corte parece sugerir uma junção da voz de um pastor à de outro, o que reforçaria metricamente o diálogo como recurso do discurso calpurniano. Apesar disso, vale salientar que a diérese bucólica, mais corriqueiramente citada como elemento peculiar da métrica do gênero, de modo algum é, como indica Bassett (1905, p. 111) e Halperin (1983, p. 266), o fator diferencial do hexâmetro bucólico, responsável pela definição do gênero poético, pois seu uso em Teócrito seria semelhante ao de poetas não bucólicos. No entanto, isso também não quer dizer que ela não exerça alguma função na rítmica da poesia bucólica, o que se tornou claro pela análise.

Nos versos selecionados para o Quadro 1, percebe-se como a diérese bucólica parece ocorrer na abertura do poema, isto é, do verso 1 ao 4, incorporando os versos anteriores ao surgimento da voz de Córídon e o primeiro verso em que esse pastor se dirige ao outro. Em seguida, esse fenômeno métrico aparece no verso 7, no último verso de Córídon antes da primeira manifestação de Órnito, e segue presente até o verso 10. Sua ausência no verso 11 cria uma quebra no ritmo, mas logo depois, no verso 12, o último de Órnito antes de Córídon

se pronunciar novamente, a diérese ressurgue. O que pode se observar por essa passagem inicial é algo que se repete ao longo da *Écloga* I e de outros poemas calpurnianos: a aplicação da diérese bucólica como recurso para a junção de versos e para a construção do diálogo.

Como exemplo do primeiro uso, destacam-se os três primeiros versos: de *nondum* até a cláusula *musta susurro*, há um único período do ponto de vista sintático que parece ser reforçado pela diérese, que, ao mesmo tempo que cria rupturas no ritmo dentro de um verso, estimula o leitor a ligar a cláusula ao verso seguinte, numa espécie de *enjambement* gerado por fatores métricos. O mesmo se verifica do verso 8 ao 10, já na voz de Órnito, em que a diérese também une versos que compõem um mesmo período. Nesse trecho, constata-se uma peculiaridade: o verso 11, embora pertença ao período sintático anterior e que se estende até o verso 12, não apresenta diérese bucólica, criando-se uma ruptura que parece se dar a fim de chamar a atenção para a ocorrência seguinte desse fenômeno métrico. Tal aspecto se torna mais evidente se comparado com casos similares na poética calpurniana, como é possível observar mais adiante na análise.

Quanto ao outro uso da diérese bucólica, exemplos a se identificar são os versos 7 e 12 nos quais há uma transição de vozes, fenômeno corrente nas *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo, livro estruturado com base no diálogo, como dito. O que acontece em ambos os casos é que o último verso de um pastor apresenta diérese, o que proporciona condições para uma leitura que conecte essa voz à seguinte. Desse modo, entre os versos 7 e 8, esse recurso deixa explícita a relação de pergunta e resposta ali presente:

Tōrrīdā | cūr // sō|lō || dē|fēndīmūs : ōrā gā|lēro?
Hōc pōtī|ūs, // frā|tēr || Cōrŷ|dōn, // nēmūs, : āntrā pē|tāmus

Nessa passagem, a cláusula *ora galero?* destacada pela diérese é respondida pelo verso seguinte, em que se enfatiza o câmbio de vozes pelo vocativo *frater Corydon* e pelo verbo *petamus*, na primeira pessoa do plural, pelo qual se propõe a busca conjunta por uma gruta. Essa mesma relação se coloca entre os versos 12 e 13:

prōtēgīt | ēt // rā|mīs || ēr|rāntībūs : implicāt | ūmbas.
Quō mē | cūmqŭē / uō|cās, || sēquōr, | Ōrnytē: nām mēā | Lēuce,

Aqui, a cláusula *implicat umbras* encerra o período e também a voz de Órnito à qual reage Córidon, com ênfase na sua relação com o outro: *quo **me** **cumque** **uocas**, **sequor**, **Ornyte***. Vê-se destacada em negrito a utilização conjunta dos seguintes elementos o pronome

pessoal *me*, no caso acusativo; o verbo *uocas*, na segunda pessoa do singular de *uoco*, necessariamente transitivo; o verbo *sequor*, na primeira pessoa do singular de um verbo de uso transitivo; e, por fim, o nome próprio de seu interlocutor, *Ornyte*, no caso vocativo. A ligação entre ambos os versos pela métrica e pela gramática, reforçada pela assonância, cria condições para que o diálogo no qual se fundamenta o poema se efetive, o que aparece de maneira recorrente na poesia calpurniana. Embora, nos dois casos indicados, essa aplicação do recurso métrico venha atrelada à outra, presente do verso 8 ao 10 e também do verso 13 ao 14, como indicado no Quadro 1, é importante frisar que não se trata de um requisito para a sua utilização como meio para a organização do diálogo, o que se verifica em outras passagens do poema. Note-se também que, em ambas as situações, não há a utilização desse recurso métrico por motivos unicamente sintáticos, segundo uma outra definição de diérese bucólica já mencionada e não adotada nesta tese. O que ocorre é o contrário: o metro cria condições para que nós, leitores, possamos estabelecer relações de sentido entre os versos, que podem ser corroboradas no nível sintático ou não. Em outras passagens do poema e de outros de Calpúrnio Sículo que serão analisadas mais adiante, essa relação também se verifica em contextos distintos.

Para o estabelecimento desse diálogo nas *Bucólicas* calpurnianas, também é preciso refletir acerca de seus participantes. Na *Écloga* I, há a apresentação do pastor Córidon, figura importante para boa parte da crítica desse poema e dos outros do livro. Segundo Newlands, por exemplo, por Córidon se estabelece um caminho para a compreensão da obra:

The focal point of Calpurnius's criticism of Vergilian pastoral is the poet Corydon, who appears at equal intervals throughout the sequence, in Eclogues 1, 4, and 7, thus establishing a principle of unity for the collection. Corydon's name recalls Vergil's despairing poet in Eclogue 2 who is lovesick for a city slave. A slave himself, he can never hope to go to the city to obtain the object of his desire. Like his Vergilian namesake, throughout the pastoral sequence Calpurnius's Corydon has his eyes firmly set on the city. Eclogues 1, 4, and 7 trace his development as a poet to the point at which he finally does visit, if not attain, the object of his desire.⁸³ (NEWLANDS, 1987, p. 226).

O pressuposto dessa visão é que o Córidon presente nos três poemas é a mesma personagem, como pensa Leach (1973, p. 54), Davis (1987, p. 38-39) e outros. Apesar desse

⁸³ “O ponto central da crítica de Calpúrnio à poesia bucólica virgiliana é o poeta Córidon, que aparece em intervalos iguais ao longo da sequência, nas *Éclogas* 1, 4 e 7, estabelecendo assim um princípio de unidade para o conjunto. O nome de Córidon lembra o poeta desesperado de Virgílio na *Écloga* 2, apaixonado por um escravo da cidade. Sendo também escravo, ele nunca teve a esperança de ir à cidade para obter o objeto de seu desejo. Como seu homônimo virgiliano, durante toda a sequência bucólica, o Córidon de Calpúrnio tem os olhos firmemente fixos na cidade. As *Éclogas* 1, 4, e 7 traçam seu desenvolvimento como poeta até o ponto em que ele finalmente encontra e quiçá obtém o objeto de seu desejo.”

posicionamento, ainda é possível para nós, leitores, estabelecer relações intratextuais e intertextuais pela onomástica da literatura antiga, como a própria crítica demonstra, que não partem dessa mesma premissa. Não há motivo para o leitor, no passado ou na atualidade, não estabelecer essas ligações entre nomes idênticos em diferentes textos literários, de um mesmo autor ou não, como o faz quando há figuras mitológicas ou históricas conhecidas, por exemplo. Portanto, partimos do fato de que a leitura das *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo por inteiro abre a possibilidade inegável de associar o Córídon de um poema ao de outro, bem como relacioná-lo a outro Córídon na literatura clássica, como o da *Écloga* II de Virgílio e o do *Idílio* IV de Teócrito, gerando-se, assim, interpretações válidas para essa obra. Entretanto, essa relação é complexa, pelo fato de que esse nome, pela sua constante presença na tradição bucólica, faz-nos renovar suas características a cada aparição, segundo Geue:

Pastoral names, in general, have a strained rapport with referentiality. Because they form a limited corpus, they offer spiky stumbling blocks to modern readers invested in naming as a shorthand for specification, for identification. With pastoral names, we are never sure how much continuity there is between that Tityrus and this Tityrus or this Meliboeus and that Meliboeus. But that is especially—even more—the case with CS's poet figure Corydon. The name already springs referential traps because of its commonness in Virgil and the self-conscious ways a new Corydon must be set aside from the older one.⁸⁴ (GEUE, 2019).

Desse modo, ainda que a frequência do nome deve ser atestada, também é necessário reconhecer inovações de uma ocorrência para outra. Uma observação frequente também é a de que Córídon seria, na verdade, um *alter ego* do próprio Calpúrnio Sículo, uma identificação feita por muitos críticos de diferentes contextos, como Korzeniewski (1971, p. 1), Magnelli (2004, p. 2-3) e em parte Leach (1963, p. 86), e enfaticamente recusada por alguns, como Davis (1987, p. 39) e Geue (2019). Essa associação é estabelecida também com base em outra, a de Virgílio com Títilo em suas *Bucólicas*. Entretanto, como recorda Newlands, a separação do autor e da personagem pode ser interessante para o entendimento da poética calpurniana em relação à tradição virgiliana:

Calpurnius should not be identified with Corydon, just as Vergil (*pace* Calpurnius) should not be identified with Tityrus. Rather, the ironic distance between the author

⁸⁴ “Os nomes bucólicos, em geral, têm uma relação tênue com a referencialidade. Por formarem um grupo limitado, eles oferecem obstáculos para os leitores modernos investidos na nomeação como sinônimo para especificação ou identificação. Com nomes bucólicos, nunca temos certeza de quanta continuidade existe entre um Títilo e outro Títilo ou esse Melibeus e aquele Melibeus. Contudo, isso é principalmente o caso da figura de poeta do Córídon de Calpúrnio Sículo. O nome já surge como uma armadilha referencial por causa de sua trivialidade em Virgílio e da maneira insegura pela qual um Córídon novo deve ser diferenciado de um anterior.”

and the character he has created makes effective his use of Corydon as a vehicle for rejection of Vergilian pastoral.⁸⁵ (NEWLANDS, 1987, p. 228).

Embora essa leitura seja possível, talvez não exista uma rejeição completa de Virgílio. Brevemente, é possível recordar que essa negação da vinculação direta do autor a uma personagem é adotada por outros classicistas ao tratar de Teócrito também, como Simon Goldhill (1990, p. 229), que afirma que Simíquidas pode não ser uma “máscara para Teócrito” apenas devido ao fato de o discurso do *Idílio* VII ser em primeira pessoa. Seu raciocínio parece viabilizar leituras que contemplem mais a construção de uma imagem de poeta no campo do que a projeção exclusiva do autor na personagem. De maneira semelhante, em seu comentário a Teócrito, A. S. F. Gow (1952, p. 128-129) posiciona-se de maneira cética em relação à ideia de ver em Simíquidas um “disfarce” do poeta. Quanto a Virgílio, esse tipo de apreciação do texto também é contestado, como o faz Cucchiarelli (2012, p. 133-134), por exemplo, que trata o nome Títiro como uma espécie de “título” que serve para retomar o “gênero-modelo” teocritiano (2012, p. 136).

Para a leitura de Calpúrnio Sículo, talvez seja pertinente adotar uma visão parecida com a vislumbrada por Gow para Teócrito ao dizer que, mesmo que Simíquidas possa não ser um *alter ego* do poeta, o fato é que nós, leitores, somos apresentados a um discurso em primeira pessoa ambíguo quanto à identificação do sujeito, revelado apenas no verso 21 do poema (1952, p. 129). Também no caso da *Écloga* I calpurniana, a primeira voz a se manifestar não dá seu nome, que é mencionado depois por seu interlocutor, no verso 8. Na abertura desse primeiro poema de Calpúrnio Sículo, quem responde (e inevitavelmente apresenta) Córidon é o pastor Órnito, cujo nome também é relevante para análise, embora isso não seja muito debatido pela crítica. Karakasis (2016, p. 18) é uma exceção nesse sentido por recordar que, em Calpúrnio, Órnito aparece em um contexto pastoril, como em Apolônio de Rodes (*Arg.* 2.65), e tem estatura alta, como em Virgílio (*Aen.* 11.679-81). Para os fins da nossa análise, o que se destaca é sua relação com Córidon, seu irmão (v. 8), com o qual tem um diálogo amistoso, em que um responde às ofertas do outro de maneira fluida, o que é fundamentado também pela métrica, como apontamos. No entanto, mais adiante, veremos que essa amicalidade entre os pastores progressivamente é desestabilizada por uma terceira voz.

Na passagem disponível no Quadro 1, também pode ser ressaltada a descrição do espaço, próprio do *locus amoenus*, como indicado. No entanto, essa espacialidade é um pouco

⁸⁵ “Calpúrnio não deve ser identificado com Córidon, assim como Virgílio (com o perdão de Calpúrnio) não deve ser identificado com Títiro. Ao contrário, o distanciamento irônico entre o autor e a personagem que criou torna eficaz seu uso de Córidon como veículo de rejeição da poesia bucólica virgiliana.”

diferente do que a tradição bucólica apresenta antes de Calpúrnio Sículo, embora algumas semelhanças possam ser observadas também. Em um artigo recente e substancial para nossa análise, Yelena Baraz (2015) apresenta uma leitura não só de Calpúrnio Sículo, mas também de Nemesiano, ainda que brevemente, a fim de demonstrar por usos do som e do silêncio como esse *corpus*, apesar de se manter em diálogo com a trajetória virgiliana, não é de modo algum uma “imitação servil” dos poetas anteriores. Como a pesquisadora resume:

As a possible path of pastoral development growing out of Vergil, these texts are interesting in their own right. Additionally, by focusing on different moments in Vergil's text as seeds for further development, they also provide a reading of Vergil's *Eclogues* that is different from what we find in the later tradition, and thus allow a different perspective on Vergil's own text.⁸⁶ (BARAZ, 2015, p. 92).

Dessa forma, embora estabeleça essa comparação, seu objetivo é realmente averiguar peculiaridades dos poemas calpurnianos e, por consequência, reavaliar a tradição poética de Virgílio sob uma perspectiva diferente. Através do estudo do som e do silêncio, a autora se volta para “um quadro de dissonância”, que seria “um mundo bucólico no qual o silêncio da natureza é necessário para a criação do canto humano” (BARAZ, 2015, p. 92), um aspecto da poética de Calpúrnio Sículo que, como veremos, é radicalmente distinto do paradigma virgiliano. Ao afirmar que o poeta se distingue de Virgílio nesse aspecto, ainda que se aproxime do segundo em outros, coloca-se sua produção poética em uma posição própria, o que permite, inclusive, situá-lo como percussor do silêncio na poética de Nemesiano também (BARAZ, 2015, p. 93). De início, a pesquisadora se concentra na comparação entre os dois primeiros poetas, principalmente na relação entre o ser humano e a natureza, considerando, a princípio, como a harmonia entre as duas partes tem consequências poéticas significativas:

This aspect of the sympathetic relationship between nature and man is of crucial importance to how we think about pastoral as a genre: pastoral poetry is poetry that imagines itself as in tune with nature, inspired by and inspiring it in turn. This relationship is analogous to the creation of human song as part of amoebian exchange.⁸⁷ (BARAZ, 2015, p. 93).

⁸⁶ “Como um possível caminho de desenvolvimento bucólico a partir de Virgílio, esses textos são interessantes por direito próprio. Além disso, ao focalizar diferentes momentos no texto de Virgílio como sementes para um maior desenvolvimento, eles também fornecem uma leitura das *Éclogas* de Virgílio que é diferente do que encontramos na tradição posterior, e assim permitem uma perspectiva diferente sobre o texto de Virgílio.”

⁸⁷ “Este aspecto da relação simpática entre natureza e homem é de importância crucial para a forma como pensamos a pastoral como gênero: a poesia pastoral é a poesia que se imagina em sintonia com a natureza, inspirada e inspirada por ela por sua vez. Esta relação é análoga à criação do canto humano como parte do intercâmbio amebaico.”

Em seguida, Baraz traça novamente alguns passos que nos levam à característica sonora da poesia bucólica de Teócrito e Virgílio, tendo como ponto de partida o *Fedro*, de Platão. De maneira resumida, podemos dizer que, desse diálogo socrático ao *Idílio* I, mantém-se “a relação básica entre a música natural e a música feita pelo homem” (BARAZ, 2015, p. 95), o que também observamos em parte no capítulo anterior. Essa relação seria responsável, segundo a pesquisadora, por equivalências como a que se lê em Teócrito: ἄδύ τι τὸ ψιθύρισμα καὶ ἃ πίτυς, αἰπόλε, τήνα, / ἃ ποτὶ ταῖς παγαῖσι, μελίσσεται, ἄδὺ δὲ καὶ τύ / συρίσδεις⁸⁸ (Theoc. *Id.* 1.1-3). Nota-se como é doce (ἄδύ) o murmúrio (ψιθύρισμα) do pinho da mesma forma que é também doce (ἄδύ) o modo como o cabreiro toca a siringe (συρίσδεις). No entanto, vê-se que ainda a natureza não emite sons necessariamente em resposta ao homem, de forma distinta do que se percebe na poesia posterior:

Natural music, for its part, is not generated as a response to man. Yet it is easy to see how such parataxis can develop into a more integrated picture, and even invites such development, and this is what begins to happen in the post-Theocritean bucolic tradition as part of a broader movement towards the depiction of nature that actively responds to and is in sympathy with man.⁸⁹ (BARAZ, 2015, p. 96).

Essa relação de interferência mútua se firma, portanto, a partir de um ambiente em que há menos hostilidade da parte da natureza, de maneira que o ser humano passe a estabelecer trocas mais próximas com a outra parte da relação. Por exemplo, na *Écloga* I virgiliana, lê-se: *nos patriam fugimus; tu, Tityre, lentus in umbra / formosam resonare doces Amaryllida silvas*⁹⁰ (v. 4-5). Não se vê exatamente uma parataxe, como em Teócrito, pois Títiro deseja modificar a floresta, ensinando-a a ecoar (*resonare doces*) o que canta, a bela Amarílis (*formosam Amaryllida*). Logo, observa-se uma espécie de antropomorfização da natureza em Virgílio, segundo Baraz (2015, p. 96), de modo que a relação entre essa natureza e o próprio homem se torna um elemento programático nas suas *Bucólicas*, presente tanto na *Écloga* I quanto na *Écloga* X (BARAZ, 2015, p. 97). Ainda sobre a *Écloga* I virgiliana, a pesquisadora ressalta como o relacionamento entre os pastores e a natureza é necessário para

⁸⁸ Citado a partir do texto estabelecido por A. S. F. Gow (1952). Na tradução de Érico Nogueira: “Doce é o murmúrio, cabreiro, que o pinho (aquele lá, / junto da fonte) solfeja, e assim tu tocas a tua / siringe” (2012, p. 135).

⁸⁹ “A música natural, por sua vez, não é gerada como uma resposta ao homem. No entanto, é fácil ver como tal parataxia pode evoluir para um quadro mais integrado, e até convida a tal desenvolvimento, e isto é o que começa a acontecer na tradição bucólica pós-teocreta como parte de um movimento mais amplo em direção à representação da natureza que responde ativamente e está em simpatia com o homem.”

⁹⁰ Citado a partir do texto estabelecido por E. de Saint-Denis (2014). Na tradução de Raimundo Carvalho: “nós fugimos, e tu, tranquilo à sombra, Títiro, / levas selva a ecoar Amarílis formosa” (2005, p. 13).

que haja o canto, o que é exaltado por Melibeu ao descrever o estado privilegiado de Títiro (Verg. *Ecl.* 1.46-58):

Fortunate senex, ergo tua rura manebunt
et tibi magna satis, quamuis lapis omnia nudus
limosoque palus obducat pascua iunco.
Non insueta gravis temptabunt pabula fetas
nec mala uicini pecoris contagia laedent.
Fortunate senex, hic inter flumina nota
et fontis sacros frigus captabis opacum;
hinc tibi, quae semper, uicino ab limite saepes
Hyblaeis apibus florem depasta salicti
saepe leui somnum suadebit inire susurro;
hinc alta sub rupe canet frondator ad auras,
nec tamen interea raucae, tua cura, palumbes
nec gemere aeria cessabit turtur ab ulmo.⁹¹

A preocupação de Baraz para a análise é a representação dos sons naturais e humanos em interação nessa passagem, pois as abelhas zumbem (v. 54-55), o podador canta (v. 56) e as roucas pombas e a rolinha não cessarão seu gemido (v. 57-58). Vê-se, portanto, como nesse local ideal a natureza se manifesta sonoramente, bem como o homem. No entanto, destacamos que a fazenda descrita nos primeiros versos (v. 46-50), mantida por Títiro, um velho de sorte (*fortunate senex*, v. 46), torna-se nos versos seguintes, aos poucos, com frequência vizinha ora das abelhas (v. 53-54), ora do podador e dos pássaros (v. 56-58). Títiro está, portanto, cercado da natureza sonora, de modo que não poderia ali viver sem ouvir zumbidos, gemidos e, é claro, cantos, uma segunda razão pela qual também é um afortunado (*fortunate senex*, v. 51). Poderíamos, então, dizer que essa repetição do vocativo indicaria que o pastor teve sorte tanto pela manutenção de suas terras quanto pela proximidade da natureza sonora, ou seja, não só a fazenda em si seria importante para Melibeu.

Tal constatação corrobora a visão de Baraz, que ainda menciona que, no início do trecho referido (v. 46-48), não há sons naturais na fazenda, já que as águas em suas terras estão num pântano (*palus*); portanto, estão paradas (BARAZ, 2015, p. 98). Além disso, o que poderia comprometer a atividade da fazenda não seria a natureza ao seu redor, mas sim aquela dentro de suas terras, em que o “pântano com lama e junco” e a “pedra nua” impediriam a “pastagem” (v. 47-48). Essa pedra estaria relacionada, ainda segundo Baraz, a *silex nuda*,

⁹¹ Na mesma tradução: “Velho de sorte, pois manterás os teus campos! / E são de bom tamanho, embora pedra e pântano / de junco e limo toda a pastagem obstruam; / as fêmeas prenhes não provarão pasto alheio, / e jamais sofrerão contágio de outro gado. / Velho de sorte, aqui, entre rios famosos, / fontes sacras, terás o frescor de uma sombra. / De um lado, dos confins vizinhos, sempre a sebe, / ao sugarem salgueiro as abelhas do Hibla, / saiba ao sono levar-te em um leve sussurro; / de outro, em penedo cante ao vento o podador; / jamais hão de calar o gemido no olmeiro / as roucas pombas, teus amores, nem a rola” (2005, p. 17).

alguns versos antes no mesmo poema (v. 15), ou seja, a “rocha nua” em que a cabra de Melibeu tinha abandonado seus gêmeos recém-nascidos. Ao se voltar para Calpúrnio Sículo, a autora, então, desenvolve a reflexão acerca do paralelo entre o natural e o humano em suas *Bucólicas*. De início, ela observa que, com o mesmo vocábulo da *Écloga I* virgiliana, *susurrus* (“murmúrio”), define-se logo na *Écloga I* calpurniana o modo como espuma o mosto efervescente: *spument rauco feruentia musta susurro*⁹² (v. 3). Segundo a autora, ainda que o mosto em si seja um elemento natural, ele deriva, com efeito, de uma atividade humana, a produção do vinho, o que leva Baraz a afirmar que Calpúrnio Sículo se distancia do ambiente sonoro virgiliano (2015, p. 99). Entretanto, ao mesmo tempo que o poeta se distingue de Virgílio, parece também se aproximar da espacialidade campestre de outros poemas não necessariamente bucólicos. Por exemplo, como nos citados versos 11 e 12 da *Écloga I* calpurniana, num epigrama de Leônidas de Tarento, há uma fonte borbulhante próxima a uma árvore (o “pinheiro dos pastores”), apresentado como o destino ideal a um viajante para que não beba de águas quentes e lamacentas (*AP* 16.230):

Μὴ σὺ γ' ἐπ' οἰονόμοιο περίπλεον ἱλύος ὧδε
τοῦτο χαρδραΐης θερμόν, ὀδίτα, πίης·
ἀλλὰ μολὼν μάλα τυτθὸν ὑπὲρ δαμαλήβοτον ἄκραν
ταύταν, πᾶρ κείνῃ ποιμενία πίτυϊ
εὐρήσεις κελαρύζον ἐϋκρήνου διὰ πέτρης
νᾶμα, Βορειαΐης ψυχρότερον νιφάδος.⁹³

No poema calpurniano, de forma similar ao de Leônidas de Tarento, o local no qual as águas brotam ao lado de uma árvore é onde eles buscam refúgio, um local que ainda se torna mais adequado ao abrigo devido à sombra: *bullantes ubi fagus aquas radice sub ipsa / protegit et ramis errantibus implicat umbras*⁹⁴ (v. 11-12). A diferença talvez esteja no fato de que, ao contrário do que ocorre no poema helenístico, esse local não é exatamente “dos pastores”, mas sim do Fauno, como indicado logo antes no texto poético: *Hoc potius, frater Corydon, nemus, antra petamus / ista patris Fauni*⁹⁵ (v. 8-9). A menção do pertencimento das grutas ao “Fauno pai” se torna importante mais adiante no poema, quando sua profecia é lida por Órnito, e também ao longo do livro, por ser uma espécie de prelúdio da relação dos pastores com o *deus* frequentemente louvado. De certa maneira, nessa passagem da *Écloga I*,

⁹² “[...] e efervescente mosto espume com rouco murmúrio.”

⁹³ Citado a partir do texto estabelecido por W. R. Paton (1918). Na tradução de Carlos A. Martins de Jesus: “Não bebas, viajante, da água quente desta fonte, / cheia como está do lodo dos pastos! / Sobe um pouco mais a montanha, lá onde pastam / os rebanhos, e junto ao pinheiro dos pastores / acharás o murmúrio da água que brota da rocha, / uma corrente mais fria que a neve boreal” (2017, p. 111).

⁹⁴ “[...] onde a faia também protege as águas que abaixo / brotam e envolve as sombras com trêmulos galhos.”

⁹⁵ “Córídon, ó meu irmão, melhor o bosque buscarmos, lá nessas grutas do Fauno pai [...]”.

o que se esboça é um relacionamento entre os homens e o divino que se sobrepõe à interação entre o humano e o natural, sendo uma possível razão para a peculiar dinâmica sonora proposta por Baraz. Esse dado se tornará mais claro ao longo da análise desse poema e também dos outros.

Embora o espaço sonoro seja pertinente para a leitura das *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo, destacamos que a relação entre a natureza e o ser humano constatada a partir desse aspecto pode ser averiguada em conjunto com as características métricas e discursivas aqui delineadas. Em uma dinâmica em que principalmente os pastores parecem ditar as condições do canto, e não mais apenas a natureza, a organização do diálogo entre os envolvidos é também fundamental para se compreender seu lugar no campo.

Nos primeiros 15 versos das *Écloga* I, observa-se o estabelecimento do diálogo e também de uma dialogicidade interna. Sua abertura, a princípio, é enunciada por Córidon, que assim nos introduz no tempo e no espaço das *Bucólicas* calpurnianas (v. 1-7). São versos no mínimo peculiares para se começar um poema bucólico. O poema se inicia com um sentido negativo, com um advérbio, *nondum*, e que nos introduz numa situação de aparente instabilidade, pois algo ainda não acontece. Na leitura de Leach, o que há, na verdade, é uma indicação de uma mudança no cenário político, antes da ascensão de Nero (1973, p. 56). Logo em seguida, Córidon, que enuncia esses primeiros versos, sai do que parecia ser um monólogo para dialogar com Órnito, seu interlocutor: *cernis ut... explicuere genista?* (v. 4), em uma modificação drástica de expectativas. De uma descrição mais ampla do tempo, no primeiro verso, parte-se para um elemento do campo ainda estranho nesse momento, já no segundo e no terceiro versos, para uma questão específica e coloquial com um interlocutor, seu irmão, convidando-o a observar as vacas de seu pai. Depois, nos últimos versos da passagem destacada, ele pergunta se ambos não deveriam imitar os animais e se abrigar sob a sombra. Algum companheirismo também pode ser percebido em momentos como o convite de Córidon para que o outro, Órnito, siga-o em suas ações, semelhantes àquelas dos animais, como se percebe pela comparação com as vacas. Uma gruta é o espaço sugerido, local típico da ambientação bucólica, próximo a uma faia e a uma nascente.

Quanto às relações em Calpúrnio Sículo, como veremos ao longo do livro, aquelas de caráter amoroso parecem ser progressivamente barradas a fim de se concentrar em outro afeto, por um *deus*, o imperador. Já na *Écloga* I, ao contrário da rendição ao amor descrita em tantos outros poemas antigos, inclusive alexandrinos, como em Posídipo (12.120) e Calímaco (nos *Epigramas* XLII e XLIV), por exemplo, a perda do afeto carnal gera um benefício: o

acesso a um espaço sagrado, o santuário de Fauno (v. 15). Do verso 16 ao 33, alguns elementos métricos e discursivos esclarecem aos poucos qual a iluminação criada por esse local. Primeiramente, observa-se como parece haver uma intenção da parte de Córídon de se realizar um certame poético ali, ainda que amigável, com seu irmão. Isso é notável nesta passagem com usos do hexâmetro similares aos dos versos anteriores (Calp. *Ecl.* 1.16-18):

Prōm(ē) ĭgĭ|tūr // cālā|mōs, || ēt | sī // quā / rē|cōndītā | sēruas, (DDED)
 nēc tībī | dēfūē|rīt || mēā | fīstulā, : quām mīhī | nūper (DDDD)
 mātū|rā // dōcī|līs || cōm|pēgīt / ā|rūndīnē | Lādon. (EDED)

Com o espaço caracterizado e a sociabilidade posta, o elemento que resta destacar é a recusa da investida noturna de Córídon por parte de Leuce, o que aproxima mais o poema da perspectiva do amor presente em Virgílio, e não na poesia helenística. Como aponta Hunter (2004), em relação aos *exempla* de reciprocidade amorosa existentes não só em Teócrito, mas também em Bión e Mosco, parece existir uma transição em Virgílio para uma poesia bucólica em que o elegíaco tem espaço cada vez mais restrito. Por tal razão, recusa-se o amor e, em compensação, há uma abertura para as relações de amizade entre os pastores.

O que se observa é que talvez Córídon tenha proposto um certame entre os dois (v. 17-18), como dito, porém é notável que, na verdade, essa disputa não ocorre. O motivo para isso surge em seguida, sob a voz de Órno, numa passagem com mais um par métrico (Calp. *Ecl.* 1.19-23):

Ēt iām | cāptā|tāe || pāř|tēr // sūc|cēssīmūs | ūmbræ. (EEDE)
 Sēd quāē|nām // sāl|crā || dēs|crīpt(ā) ēst : pāgīnā | fāgo, (EEEE)
 quām mōdō | nēscīō | quīs || prōpē|rāntī : fālce nō|tāuit? (DDDE)
 Āspīcīs | ūt // uīrī|dēs || ētī|ām // nūnc : lītterā | rīmas (DDDE)
 sēruēt ēt | ārēn|tī || nōn|dūm // sē : lāxēt hī|ātu? (DEEE)

Aqui não se trata da introdução de uma voz, mas sim de uma mudança de tema enfatizada pelo metro. Dentro do discurso do poema, a razão é reconhecível: nesse momento, o pastor percebe que há uma inscrição numa árvore e pergunta ao seu irmão se consegue vê-la, afastando-os da sugestão do certame. Essa inscrição se revela, mais adiante, ser um “um poema divino” (“*diuinum [...] carmen*”, v. 32). No entanto, nesse ponto, ainda não sabemos a razão da relevância dessa inscrição, apesar de o ritmo chamar nossa atenção para isso. Assim como nos pares anteriores, os versos 21 e 22 se destacam não só por serem idênticos na sequência dos quatro primeiros pés, mas também pelo uso da diérese bucólica. Outra questão a se ressaltar é que o verso 23, que sucede essa dupla, também tem diérese bucólica, porém,

como se observa, tem um padrão métrico ligeiramente distinto, assim como no caso do verso 10 em relação ao par dos versos 8 e 9. Uma diferença aqui é que o verso 20, anterior à dupla dos versos 21 e 22, também tem diérese bucólica. Logo se vê que esse tipo de cesura parece ter uso complexo em Calpúrnio Sículo, não necessariamente atrelado aos pares métricos, como veremos mais adiante.

Na sequência, a diérese bucólica presente na sequência do verso 20 ao 23 permanece, porém já sob a voz de Córidon (Calp. *Ecl.* 1.24-25):

Ōrnýtē, | fēr // prōpī|ūs || tūā | lūmīnā: : tū pōtēs | ālto (DDDD)
cōrticē | dēscrip|tōs || cītī|ūs // pēr|cūrrērē | uērsus; (DEDE)

Nesses dois primeiros versos, a diérese bucólica não figura em transição de voz nem em conjunto com pares métricos, mas simplesmente como um recurso métrico para enfatizar que um período sintático se inicia como *tu potes alto* e termina no verso seguinte. Não se trata de um uso peculiar, mas serve como exemplo de que Calpúrnio Sículo também se aproveita da chamada *pontuação bucólica*, na mencionada definição de Soubiran (1966, p. 24). Também é notável que a cláusula do verso 24 é, como no caso dos versos 13 e 17, formada por três palavras, porém aqui não parece ser possível enquadrá-la na já citada sequência (1 + 2) + 2 de Nougaret (1963, p. 43), isto é, pensando *tu* e *potes* como uma só palavra do ponto de vista métrico. Na *Écloga* II, veremos mais exemplos que tornam mais complexa essa combinação nesse tipo de cláusula. Após a resposta de Órnito, com a retomada da voz por Córidon, a diérese bucólica também está presente, porém com a função de chamar a atenção para a transição para a leitura do poema do Fauno por Órnito, que dá a partir do verso seguinte (Calp. *Ecl.* 1.31-32):

Mīrā rē|fērs; // sēd | rūmpē / mō|rās // ōcū|lōquē sē|quāci (DEDD)
quām prī|mūm // nō|bīs || dī|uīnūm : pērlēgē | cārmēn. (EEEE)

A cláusula que se destaca é justamente um comando (*perlege carmen*), que é obedecido por Órnito logo depois. Desse modo, a diérese bucólica aqui parece salientar que o poema realmente está para ser enunciado, como uma espécie de aviso do diálogo que reforça sua dialogicidade interna. Por esses elementos e por aqueles presentes nos versos 21 e 22 e, antes disso, no verso 17, percebe-se, portanto, a importância do poema de Fauno dentro da *Écloga* I. O discurso poético como um todo, inclusive seu componente métrico e rítmico, indica-nos progressivamente que as palavras de uma divindade são valiosas nesse contexto.

Ainda que a aparição de um deus seja algo relevante na maioria da literatura latina, o Fauno em Calpúrnio Sículo parece ter suas peculiaridades. A própria abertura de sua profecia poética também enfatiza sua presença, como é possível observar pelo par métrico e pelo uso conjunto da diérese nos dois primeiros versos, aqui dispostos com outros cinco que lhes sucedem (Calp. *Ecl.* 1.33-39):

“Quī iūgā, | quī // sīluā | tūcōr, // sātūs : æthērē | Fāunus, (DEDD)
 hæc pōpū|līs // uēn|tūrā / cā|nō; // iūuāt : arbōrē | sācra (DEDD)
 lætā pā|tēfāc|tīs || īn|cīdērē : cārminā | fātis. (DEED)
 Vōs ō | prācīpū||ē nēmō|rūm // gāu|dētē cō|lōni, (EDDE)
 uōs pōpū|lī // gāu|dētē / mē|ī. Licēt : ōmnē uā|gētur (DEDD)
 sēcū|rō // cūs|tōdē / pē|cūs // nōc|tūrnāquē | pāstor (EEDE)
 clāudērē | frāxīnē|ā || nō|līt // prā|sēpīā | crāte: (DDEE)

Nos versos 33 e 34, além do par métrico DEDD, há a permanência das cesuras múltiplas ao longo do verso, acrescentada de um corte entre o primeiro e o segundo pés do primeiro verso que cria um paralelismo entre *iuga* e *silua*, ambos objetos da proteção de Fauno. Em ambas as linhas, a cláusula é estruturada em 3 + 2, ou seja, por uma palavra de três sílabas, que compõe um dátilo (*aethere* e *arbore*), e por outra de duas sílabas, formando o sexto pé (*Faunus* e *sacra*), que em ambos os casos se encerra com um espondeu. Esse pé também se constrói conforme um dos princípios já descritos de Soubiran (1966; 1968) e corroborados por Nicolay (1972), no caso, o do encontro de consoante e vogal na diérese bucólica, o que nem sempre ocorre em nosso objeto de estudo, como frisado anteriormente. Além disso, pode ser enfatizado o fato de que ambas as palavras do quinto pé estejam no caso ablativo, muito comum em vocábulos nessa posição nos poemas calpurnianos, como veremos mais adiante. A princípio, esse par métrico se enquadra, portanto, num padrão semelhante ao dos anteriores (versos 1 e 2, versos 8 e 9 e versos 21 e 22), também constituídos de mais de uma cesura e de cláusulas num dos padrões levantados por Nougaret (1963) e Chausserie-Laprée (1974), isto é, de 3 + 2. Nesse ponto, o que pode ser salientado é como Calpúrnio Sículo nos oferece versos cujos cortes claramente têm uma função discursiva, não sendo, de modo algum, apenas ornamento nem algo aleatório. Progressivamente, ao longo de suas *Bucólicas*, o poeta apresenta composições em que a cesura e a diérese (não só a bucólica) são utilizadas de maneiras diversas e quase sempre em grande quantidade por verso. Na *Écloga* I, como temos observado, esses fenômenos métricos têm aparecido sob alguns padrões, que vão ao encontro ou não de paradigmas anteriores.

Quanto ao resto do trecho selecionado, nota-se a presença da diérese bucólica nos versos 35 e 37, de cesuras múltiplas e também da cláusula ainda dentro dos padrões principais segundo Nougaret (1963) e Chausserie-Laprée (1974), em 3 + 2 (por exemplo, *carmina fatis*) e 2 + 3 (*omne uagetur*). O primeiro fenômeno aqui parece agir de maneiras semelhantes a outros casos em que ele aparece sem um par métrico simultâneo, tendo os efeitos de enfatizar uma transição ou de estabelecer uma ligação sintática entre a cláusula de um verso e o que lhe sucede. Observa-se essa ênfase no verso 35, situado na passagem de um discurso em primeira pessoa no poema de Fauno para um em segunda pessoa do plural, referindo-se aos “moradores de bosques” (*nemorum [...] coloni*). Enquanto isso, no verso 37, é notável o uso da diérese como meio para a relação sintática entre os versos, porém o diferencial aqui está no fato de que o período se inicia antes, com o verbo *licet*.

Ainda nessa abertura da profecia, é possível observar aspectos relacionados à representação do Fauno. Levando em consideração os dados apontados por Baraz (2015) a respeito de som e silêncio nas *Bucólicas* calpurnianas, torna-se pertinente o fato de que, no mesmo poema, quando Órnito lê a profecia de Fauno talhada numa faia, a divindade não declara cantar para a natureza, mas sim para o povo: *Faunus, haec populis uentura cano*⁹⁶ (v. 33-34). Embora diga ser um protetor de montes e matas, advindo do éter (*qui iuga, qui siluas tueor, satus aethere*,⁹⁷ v. 33), nota-se que ele não parece ter preocupação em dialogar com a natureza nesse momento, bem como em outras passagens do livro. Definido como “eloquente” ou “facundo” (*facundus*) na *Écloga* I (v. 91), essa divindade está, em todas as situações ao longo do livro, em relação apenas com os pastores, e não com outros deuses nem com quaisquer outros seres vivos. Em contraste, observa-se como essa divindade figura na poesia bucólica virgiliana somente uma vez, na *Écloga* VI, sob diferentes condições. Nesse poema, Títilo se refere ao canto de Sileno, cujo ritmo motiva Faunos e outras criaturas a dançar (*tum uero in numerum Faunosque ferasque uideres / ludere*,⁹⁸ v. 27-28), bem como rígidos carvalhos a se mover (*rigidas motare cacumina quercus*,⁹⁹ v. 28). Como paralelo, é significativo recordar que a mesma figura também aparece no início do Livro I das *Geórgicas*, duas vezes em versos consecutivos, novamente ligada a atividades humanas: *et uos, agrestum praesentia numina, Fauni / (ferte simul Faunisque pedem Dryadesque puellae) / munera*

⁹⁶ “eu, o Fauno [...] canto ao povo o futuro”.

⁹⁷ “celeste, que montes e matas protejo”.

⁹⁸ Na tradução de Raimundo Carvalho: “Faunos e feras, vede, em tal cadência dançam” (2005, p. 59).

⁹⁹ Na mesma tradução: “e balançam a copa os rígidos carvalhos” (2005, p. 59).

*uestra cano*¹⁰⁰ (v. 10-12). Aqui canta-se aos Faunos devido ao fato de ofertarem, junto com Driades, presentes aos homens, especialmente àqueles do campo. Poderia dizer, portanto, que Fauno se mostra em Calpúrnio Sículo uma divindade atrelada ao ser humano, mais relacionada às *Geórgicas* que às *Bucólicas* virgilianas.¹⁰¹

É importante ressaltar que, nesses versos, é de particular interesse a aparição de ninfas, em especial das Driades, assim como na passagem mencionada do Livro I das *Geórgicas*, que surgem para presenciar o certame. Compare-se com sua única figuração nas *Bucólicas* virgilianas, mais precisamente, na *Écloga V: ergo alacris siluas et cetera rura uoluptas / Panaque pastoresque tenet Dryadasque puellas*¹⁰² (v. 58-59). É notável que aqui Menalcas declara que as Driades, com Pã e os pastores, foram tomadas pelo prazer derivado da presença de Dáfnis. Logo em seguida, contudo, o mesmo pastor declara o seguinte, negativamente tal qual em Calpúrnio Sículo: *nec lupo insidias pecori, nec retia cervis / ulla dolum meditantur: amat bonus otia Daphnis*¹⁰³ (v. 60-61). Ao mesmo tempo que Dáfnis ama o ócio, os animais parecem se apascentar, mas não para contemplar seu canto, ainda que, nos versos seguintes (v. 62-63), rochas e arbustos cantem em prol do dito inventor da poesia bucólica. Essa ambiguidade se apresenta, por conseguinte, como contraponto para a leitura de Baraz (2015).

Por essa representação de Fauno, Calpúrnio Sículo, ao se voltar para essa deidade, privilegia o canto voltado para os humanos, para os pastores em si, deixando de lado a figura de Pã, cuja presença é maior em Teócrito, Virgílio e Nemesiano. No primeiro, observa-se, por exemplo, que Pã nunca oferece nada diretamente aos homens, sendo, na verdade, uma entidade superior em tudo, inclusive no canto, como quando Tírsis o compara ao cabreiro no *Idílio I: μετὰ Πᾶνα τὸ δεύτερον ἄθλον ἀποισῆ*¹⁰⁴ (v. 3). Em comparação, o Fauno calpurniano, bem como aquele presente nas *Geórgicas*, parecer estar mais próximo dos humanos, disposto a ajudá-los. Por ora, o que se destaca é que, em sua profecia na *Écloga I*, Fauno se dirige aos pastores por meio de seu poema, lido por Órnito, o irmão mais velho.

Como se vê, há bastante ênfase dada tanto pela métrica quanto pelo discurso como um todo para a abertura do poema profético. De uma perspectiva barthesiana, a *Écloga I*, em

¹⁰⁰ Na tradução de Arthur Rodrigues Pereira Santos: “e vós, Faunos / agrestes e propícios, vinde, Faunos, / com as Driades garotas: vossos dons / celebro” (2014, p. 96).

¹⁰¹ Cabe-nos ressaltar, contudo, que algumas de suas representações são mais ambíguas na *Eneida* (7. 47-48; 8.314) e nos *Anais* de Ênio (7.232), o que talvez demonstre que Calpúrnio Sículo não se liga exclusivamente às *Geórgicas* em sua escolha.

¹⁰² Na tradução de Raimundo Carvalho: “Uma alegre volúpia em campinas e selvas / apossou-se de Pã, de pastores e Driades” (2005, p. 51).

¹⁰³ Na mencionada tradução: “Nem o lobo tocaia o gado ou redes cervos / almejam: ama a paz o benéfico Dáfnis” (2005, p. 53).

¹⁰⁴ Na tradução de Érico Nogueira: “depois de Pã, o prêmio de vice levavas” (2012, p. 135).

especial pela voz de Fauno, poderia ser definida em parte como um *acontecimento*, como uma “ruptura vertiginosa com o antigo sistema simbólico, a mutação de toda uma fase da linguagem” (1972, p. 167). Talvez o vocabulário do teórico francês, num texto sobre a escrita e a fala no então recente maio de 68, seja um pouco hiperbólico, mas sua noção de acontecimento ainda pode ser repensada sob outras dimensões. Em relação às *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo e à tradição bucólica antiga como um todo, a *Écloga* I certamente desponta como algo muito diferente, uma ruptura com um jeito de se fazer poesia, porém não poderia se dizer que esse livro é uma “mutação de toda uma fase da linguagem”. No âmbito discursivo, o acontecimento pode também ser entendido como uma mudança, mas não completa, sem recomeçar tudo do zero. De um ponto de vista semiótico tensivo, Zilberberg aponta o acontecimento, num modelo de verificação discursiva, como oposto ao fato, ao que já foi divulgado. A relação entre acontecimento e fato é assim resumida:

Em outras palavras, o acontecimento é o correlato hiperbólico do fato, do mesmo modo que o fato se inscreve como diminutivo do acontecimento. Este último é raro, tão raro quanto importante, pois aquele que afirma sua importância eminente do ponto de vista intensivo afirma, de forma tácita ou explícita, sua unicidade do ponto de vista extensivo, ao passo que o fato é numeroso. É como se a transição, ou seja, o “caminho” que liga o fato ao acontecimento, se apresentasse como uma divisão da carga tímica (no fato) que, no acontecimento, está concentrada. (ZILBERBERG, 2007, p. 16).

Desse modo, poderíamos dizer que a tensão do anúncio da profecia de Fauno logo no primeiro poema calpurniano, reforçada pela expectativa criada do verso 20 ao 32, intensifica a atenção na enunciação, na espera de que algo é dito, não importando o que seja o conteúdo. O conteúdo se revela aos poucos ao longo do poema divino, chamando a tensão para si no início, sentimento que, é claro, vai diminuindo (aumentando em extensividade, segundo a estrutura tensiva) para que, ao fim, a tensividade retorne aos destinatários do que foi dito, os pastores, anunciados desde os versos iniciais do poema de Fauno. Ao longo do livro de Calpúrnio Sículo, são as diversas personagens do campo as responsáveis pela enunciação, e não mais o deus que figura no primeiro poema. Após a divulgação da profecia, ela perde a intensidade que mantinha por ser um segredo, mas, ao mesmo tempo, parece ser a motivação para que pastores ao longo das *Bucólicas* calpurnianas se expressem e elaborem seus próprios diálogos com seus próprios fatos, que se sucedem ao acontecimento inicial do livro. De certa maneira, a *Écloga* I se apresenta realmente como uma ruptura, do ponto de vista de Barthes, que cria um novo regime de sentido.

Devido à importância da profecia de Fauno nesse poema, ela é um dos trechos das *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo mais abordados pela crítica, atenta a intertextos virgilianos, como fazem Davis (1987) e Slater (1994), por exemplo, ou a características históricas e linguísticas que fundamentem a datação da obra, como investigam Korzeniewski (1971; 1972; 1976) e Küppers (1985) entre outros. Já Karakasis se detém numa leitura mais alegórica da entrada dos pastores na caverna e a descoberta da profecia como indício de que eles teriam deixado seus animais com outro camponês e começado um processo de abandono do campo (2016, p. 25). Contudo, diríamos que essa hipótese poderia ser corroborada pela tradição bucólica, mas que, com efeito, não parece ser embasada no texto poético. Embora animais não sejam mencionados, é fato que são o público-alvo da profecia de Fauno por serem moradores do campo, isto é, *coloni* (v. 37). O poema, portanto, foi encontrado pelos destinatários para ele idealizados, aqueles que realmente teriam, de acordo com a divindade, algo com que se alegrar na posteridade.

Como mencionado, esse poema dentro do poema se estende do verso 33 ao 88, isto é, uma parcela grande da *Écloga* I. Nessa passagem, do ponto de vista métrico, observa-se que o monólogo se organiza sem outros pares métricos além daquele dos versos 33 e 34, abordado anteriormente. As diéreses bucólicas são abundantes, como pode ser constatado pela escansão do poema no Apêndice 1. O poema de Fauno, do ponto de vista métrico, parece relativamente uniforme, sem grandes rupturas, talvez devido aos longos períodos sintáticos que o constituem. No entanto, alguns trechos se sobressaem, como o seguinte, em que a descrição do futuro pacífico deixa os aspectos mais campestres de lado e se detém em outras consequências da ascensão do “jovem” deus (Calp. *Ecl.* 1.42-48):

Āurēā | sēcū|rā || cūm | pācē / rē|nāscītūr | āetas (DEED)
 ēt rēdīt | ād // tēr|rās || tăn|dēm // squā|lōrē sī|tūque (DEEE)
 ālmā Thē|mīs // pōsī|tī || iūuē|nēmquē / bē|ātā sē|quūntur (DDDD)
 sēcūlā, | mātēr|nīs || cāu|sām // quī : uīcīt Ī|ūlis. (DEEE)
 Dūm pōpū|lōs // dēūs | ĩpsē / rē|gēt, // dābīt : ĩmpīā | uīctas (DDDD)
 pōst tēr|gūm Bēl|lōnā mǎ|nūs spōlī|ātāquē | tēlis (EEDD)
 ĩn sūā | uēsā|nōs || tōr|quēbīt : uīscērā | mōrsus (DEEE)

Nessa passagem, a “áurea idade” (*aurea... aetas*) que se aproxima para todos, não apenas aqueles do campo, ganha destaque no poema. Sua menção no verso 42 ocorre pelo posicionamento de um adjetivo, *aurea*, no início do verso e do substantivo que é por ele qualificado, *aetas*, no fim do verso, fenômeno que coincide com o começo e o término de uma oração também. Esse recurso rítmico atrelado à sintaxe é comum no hexâmetro latino, como

demonstra Pearce (1966) a partir de exemplos de Catulo, Virgílio e Lucrécio, porém incomum em Calpúrnio Sículo. Apesar da baixa frequência no livro, nota-se que outras ocorrências atreladas à formação de orações estão presentes principalmente no trecho correspondente ao poema de Fauno, como se percebe pelos versos 52 (*omnia... bella*) e 64 (*altera... regna*). No contexto de sua obra, portanto, a estruturação do verso 42, aparentemente simples, com cesura pentemímera apenas e sem diérese bucólica, chama a atenção do leitor para os novos tempos descritos. Seu padrão métrico em DEED também parece ecoar nos versos seguintes de forma peculiar, pois vemos, do verso 43 ao 46, a primeira ocorrência de um fenômeno rítmico frequente na poética calpurniana: a alternância de padrões métricos idênticos. Percebe-se isso pelo revezamento do padrão DEEE, dos versos 43 e 45, com o padrão DDDD, dos versos 44 e 46. Neles descrevem-se alguns efeitos da “áurea idade”, como o retorno de “Têmis bondosa” (*alma Themis*), sem a “escassez” e a “ruína” (*squalore situque*) derivadas de sua ausência, a chegada do “jovem” (*iuuenem*), que se refere ao imperador, e a derrocada da “ímpia Belona” (*impia... Bellona*), responsável por guerras civis.

Após apresentar com entusiasmo a profecia de Fauno para os pastores, os versos finais desse poema dentro do poema se destacam justamente por retomarem aspectos distintivos do início (Calp. *Ecl.* 1.85-88):

Scīlīcēt | īpsē // dē|ūs || Rō|mānāē : pōndērā | mōlis (DDEE)
 fōrtībūs | ēxcīpī|ēt || sīc | īncōn|cūssā lā|cērtis, (DDEE)
 ūt nēquē | trānslā|tī || sōnī|tū // frāgōr : īntōnēt | ōrbis (DEDD)
 nēc priūs | ēx // mērī|tīs || dē|fūctōs : Rōmā pē|nātes (DDEE)
 cēnsēāt, | ōccā|sūs || nīsī | cūm // rēs|pēxērīt | ōrtus”. (DEDE)

De início, percebe-se, além da cesura pentemímera constante, a presença das outras cesuras concomitantes nos versos com diérese bucólica, padrão já detectado em outros trechos do poema. Aqui, assim como ao longo do poema de Fauno, a diérese bucólica não está relacionada ao estabelecimento de um diálogo, apesar da dialogicidade intrínseca a um monólogo que, na verdade, tem destinatários, isto é, os pastores. Por tal razão, seu último verso, o verso 88, não apresenta esse tipo de diérese, ainda que, na *Écloga* I, o verso seguinte já seja de outra voz, a de Córídon. Esse tipo de traço métrico reforça a presença do poema profético como espécie de citação fictícia, como se fosse inserida no meio do diálogo entre os irmãos pastores. Essa transição para a predominância do diálogo é reforçada pelo par métrico DDEE dos versos 87 e 88, que se distingue dos anteriores, como mencionado, pela ausência de diérese no segundo verso.

É notável como o fim do poema ainda mantém o tom profético e panegírico, referindo-se a um *deus*, alusivamente ao imperador, forte o suficiente para sustentar Roma e mantê-la plena. Apesar da relevância do monólogo nesse poema, inclusive quantitativamente, como salientado, é importante também deixar claro que seu peculiar discurso não é considerado por parte da crítica, que apenas classifica esse poema como mais um em que predomina o monólogo, como no caso já citado de Davis (1989, p. 32). No entanto, mesmo nos poemas com monólogos longos, ainda há o diálogo, que deve ser contemplado em sua interação discursiva com o monólogo. O que se percebe em boa parte dos estudos de Calpúrnio Sículo é que, em alguns casos, existe uma atenção demasiada à profecia de Fauno, a ponto de parecer se esquecer de que esse texto faz parte de outro texto, a *Écloga* I. Tendo isso em mente, a leitura dos seis versos finais do poema, com o retorno de Córidon e Órnito, torna-se relevante para observar a configuração métrica dessa passagem do monólogo para o diálogo (Calp. *Ecl.* 1.89-94):

C. Ōrnýtĕ, | iām // dū|dūm || uēlūt | ĩpsō : nūmĭnĕ | plēnum (DEDE)
 mē quātīt | ēt // mīx|tūs || sūbīt | ĩntēr : gāudĭā | tĕrror. (DEDE)
 Sēd bōnā | fācūn|dī || uēnĕ|rēmūr : nūmĭnā | Fāuni. (DEDE)
 O. Cārmĭnā, | quāē // nō|bīs || dēūs | ōbtŭlīt : ĩpsē cā|nēnda, (DEDD)
 dīcā|mūs // tērĕ|tīquē / sō|nūm //mōdŭ|lēmūr ā|uēna: (EDDD)
 fōrsītān | āugūs|tās || fērēt | hāc // Mēlĭ|boēūs ād | āures. (DEDD)

Logo de início, observa-se nos versos 89 e 90 um par métrico DEDE estabelecido, de modo que a transição para o diálogo seja enfatizada. Além disso, a diérese bucólica está presente nos dois versos, como em outros pares métricos desse poema. Mais uma vez, a cesura pentemímera e outras cesuras aparecem ao mesmo tempo, e também a diérese bucólica, no verso 91, estabelece uma relação entre a voz de Córidon e a de Órnito. Observa-se também aqui a autoridade outorgada por Fauno a si mesmo para definir, como se espera de uma profecia, quem será o novo *deus* a ser seguido, autoridade que é, como aponta Geue (2019), logo aceita pelos pastores. Ao fim do poema, detecta-se ainda uma primeira ocorrência de outro fenômeno frequente nas *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo: a formação de um par métrico, no caso em DEDD, entre os versos 92 e 94, intercalados pelo verso 93, de padrão bastante distinto, em EDDD. Esse recurso faz com que relacionemos a menção aos “versos” (*carmina*) ofertados pelo “próprio deus” (*deus... ipse*), no caso, Fauno, para o canto e a possibilidade de Melibeu, não citado anteriormente, levá-los “a augustos ouvidos” (*augustas... ad aures*). Desse modo, ressalta-se metricamente essa proposta que, de certo modo, profetiza um *topos* de todo o livro: o alcance da poesia dos pastores e a ascensão de um novo “deus”.

Antes de prosseguir com a análise do restante do livro calpurniano, é fundamental recordar um pouco da posição desse poema na organização do discurso poético. A *Écloga* I adota, a princípio, a forma de diálogo, no caso, entre Córidon e Órnito, sem qualquer intervenção em sua troca. Os dois pastores se intercalam em passagens de número semelhante de versos, com exceção de um momento intermediário em que Órnito lê um poema atribuído a Fauno. Além de ser um acontecimento que altera drasticamente o direcionamento do diálogo, o poema lido, um poema dentro do poema destaca-se também visualmente pela sua extensão, no âmbito da textualização. Desse modo, poderíamos até dizer que temos uma primeira parte de diálogo, uma segunda parte de monólogo, e uma terceira novamente de diálogo. A divisão do número de versos, cujo total é 94, é de 32 para a primeira parte, 56 para a segunda e apenas 9 para a terceira. Portanto, apesar de esse poema ser composto de um diálogo, nele, com efeito, predomina o monólogo em quantidade de versos. Ainda assim, é notável como essa passagem intermediária modifica os rumos do diálogo que antes acontecia e faz com que os dois pastores elaborem somente breves considerações ao final do poema, como se o monólogo tivesse mitigado temporariamente a possibilidade de ambos se expressarem além dele.

Apesar da complexidade, nota-se também que a *Écloga* I é mais curta que muitos poemas da obra, com 94 versos. Trata-se de uma observação já feita antes por Korzeniewski, que acrescenta o seguinte: “die kürzeren Gedichte sind beinahe zyklisch um das umfangreichste, das in der Mitte steht (Ecl. 4), geordnet”¹⁰⁵ (1972, p. 214). Coloca-se, por conseguinte, a *Écloga* IV numa situação de centro gravitacional ao redor do qual os outros poemas circulariam. Desse modo, Calpúrnio Sículo nos apresentaria uma narratividade distinta em seu livro que não se dá somente pela textualização, ou seja, pela ordem consecutiva própria do texto. Logo, poderíamos deixar de lê-lo apenas por essa textualização, atentando-nos ou não a uma cronologia das “*Éclogas* políticas”, pois também teríamos a chance de reler os poemas pensando em sua posição no livro como um todo. Talvez as constatações específicas de acerca do tipo de discurso de cada poema não considerem algumas de suas particularidades, importantes para uma leitura do todo. É fundamental, na nossa percepção, realizar esse estudo pelo conjunto, elencando possibilidades de relação entre as composições integrantes das *Bucólicas* calpurnianas. Para isso, seguiremos com a análise dos outros poemas da obra, desta vez em seções comparativas, que buscam relacionar poemas próximos entre si na coleção.

¹⁰⁵ “Os poemas mais curtos estão dispostos quase ciclicamente em torno do mais longo no meio (Ecl. 4)”.

3.2.2 *Éclogas* II e III

Após a análise da *Écloga* I, é possível seguirmos adiante e avaliarmos como os aspectos métricos e discursivos mencionados se desenvolvem em dois poemas que se sucedem no *corpus*: as *Éclogas* II e III. Essa comparação se dá como uma espécie de experimento crítico, já que esses textos não são costumeiramente lidos em conjunto por pesquisadores. Como mencionado na introdução a esse capítulo, existem algumas hipóteses levantadas para a estrutura do livro que privilegiam ou a relação apenas entre os poemas ditos políticos (*Éclogas* I, IV e VII), ou essa relação em conjunto com outras possíveis, como aquelas entre as *Éclogas* II e VI e entre as *Éclogas* III e V. Apesar de essas possibilidades de leitura do livro serem todas funcionais, não deixa de ser pertinente uma leitura em que a textualização das *Bucólicas*, sua sequência de poemas propriamente dita, também seja considerada a fim de se verificarem semelhanças e diferenças que são também fundamentais para a compreensão da obra como um todo.

A primeira dessas composições, a *Écloga* II, inicia-se de maneira similar a outros poemas bucólicos latinos, principalmente aqueles em que o diálogo é predominante. Há, portanto, nos 27 primeiros versos, uma narração que apresenta as personagens e também o contexto em que se encontram, com dados acerca do espaço, do público e da mediação da contenda poética a ser empreendida pelas personagens. Novamente, como na *Écloga* I, um par métrico abre o poema, no caso, dois versos com a sequência EDDD para os quatro primeiros pés, além de diérese bucólica e cesura pentemímera. Além de sustentar nossas conclusões acerca de sua função no poema anterior, esse padrão exerce ênfase sobre elementos que são fundamentais para a compreensão do texto. Também deve ser observado como as personagens são introduzidas nos versos 1 e 2 em quiasmo, como se observa no quadro abaixo:

QUADRO 2 – ESCANSÃO DOS VERSOS 1 E 2 DA *ÉCLOGA* II DE CALPÚRNIO SÍCULO

Verso	Quatro primeiros pés	Cláusula
1	Īntāc tām // Crōcā lēn pŭēr Āstācŭs	ēt pŭēr Īdas,
2	Īdās lānīgē rī dōmī nūs grēgīs,	Āstācŭs hōrti,

Nesses versos, lê-se a estrutura cruzada, em que o assunto dos quatro primeiros pés do verso 1 é retomado nominalmente pela cláusula do verso 2, e o da cláusula do verso 1, pelos quatro primeiros pés do verso 2. Essa relação explica por que o nome Idas é enunciado no fim do verso 1 e, logo em seguida, também no início do verso 2, sem uso de pronome no

lugar da segunda ocorrência do substantivo próprio. Essa reiteração do nome parece ocorrer também para se estabelecer esse quiasmo, como na *Écloga* VII de Virgílio. Desse modo, além do fato de formarem um par métrico com diérese bucólica precedida de dátilo, esses dois primeiros versos já demonstram no plano da expressão como Ástaco e Idas se entrelaçam em uma mesma situação com um mesmo objetivo e parecem iguais.

A indistinção entre os dois é reforçada pela repetição do substantivo *puer* (“jovem”, “menino”) para qualificar cada uma das personagens, tornando-os iguais em idade e estatuto no poema. Esse aspecto também pode ser mais claramente percebido nos versos 3 e 4 e em outras passagens do poema, como veremos. Quanto à métrica, nota-se também que, mais uma vez, a diérese bucólica é estabelecida com dátilo no quarto pé, uma variante do padrão com espondeu nesse pé, encontrado, por exemplo, nos versos 1 e 2 da *Écloga* I. Ademais, é importante destacar como a cláusula do verso 1 se enquadraria como (1 + 2) + 2 na tipologia de Nougaret (1963, p. 43), sendo *et puer Idas* composta de um monossílabo e de dois dissílabos. Seria, portanto, um exemplo importante, pois se aproxima de outras cláusulas de três palavras sem ligação de caráter fonêmico entre si, como uma elisão.

Na continuidade, temos a confirmação da igualdade de Ástaco e Idas, desta vez em relação à sua beleza e à sua habilidade musical, e a caracterização da paisagem e do certame poético ao qual os jovens se submetem sob a mediação de Tírsis. Nessa passagem, outros aspectos para análise podem ser observados (Calp. *Ecl.* 2.3-9):

dīlē|xērē / dī|ū, || fōr|mōsūs / ū|tērquē nēc | īmpar (EDED)
uōcē sō|nāns. // Tē|rrās || hī | cūm grāuīs : ūrērēt | āstas, (DEED)
ād gēlī|dōs // fōn|tēs || ēt / ē|āsdēm : fōrtē sūb | ūlmos (DEDE)
cōnuēnī|ūnt // dūl|cīquē / sī|mūl // cōn|tēndērē | cāntu (DEDE)
pīgnōrī|būsquē / pā|rānt: || plācēt, | hīc // nē : uēllērā | sēptem, (DDDE)
īllē sū|ī // uīc|tūs || nē | mēssēm : uēndīcēt | hōrti; (DEEE)
ēt māg|nūm // cēr|tāmēn / ē|rāt // sūb : iūdīcē | Thýrsi. (EEDE)

Primeiramente, pode-se observar como a cesura tritemímera, quase tão frequente em Calpúrnio Sículo quanto a pentemímera, coincide com o fim de um período no verso 4. Essa simultaneidade de corte sintático e métrico, já observada na *Écloga* I, aparece às vezes como recurso para a construção do ritmo nas *Bucólicas* calpurnianas. Também é notável que, ainda no verso 4, sua presença não interfere na inserção tanto da pentemímera quanto da diérese bucólica precedida de dátilo, algo já constatado também na *Écloga* I. Nos versos 5 e 6, um outro par métrico é estabelecido, em DEDE, numa situação que nos apresenta uma variação, pois apenas o primeiro verso contém diérese bucólica, enquanto o segundo verso, sem esse

fenômeno, apresenta cesuras tritemímera e heptemímera, sendo trocaica a do terceiro pé, seguindo uma estrutura comum tanto na poética calpurniana quanto na de outros poetas latinos. Esse par métrico também se distingue de outros por ocorrer após um intervalo de apenas 3 versos após o anterior, que abre o poema.

Ao nosso ver, esse é o primeiro par que, ao contrário daqueles da *Écloga* I, não se apresenta em uma situação de transição rítmica, discursiva e temática ao mesmo tempo. Há outros casos similares ao longo da obra de Calpúrnio Sículo que acabam, por conseguinte, tornando sua análise mais complexa. Seu livro, se lido linearmente, como nesta análise, parece propor um ritmo para cada poema, com derivações particulares para os mesmos recursos presentes em composições que o antecedem, apresentando-se, assim, como uma poética em constante reelaboração. De certa maneira, a poesia calpurniana parece nos propor alguns métodos de leitura para, logo em seguida, provar que eles são ineficazes para o todo. Cada poema chama a atenção para seu uso dos *procedimentos poéticos*, na mencionada expressão de Jakobson, de modo a lhes dar efeitos próprios de sentido. Desse modo, o par métrico dos versos 5 e 6 não desempenha a rigor o mesmo efeito de ênfase que aqueles presentes na *Écloga* I ou em outros poemas.

Ainda na passagem citada, observa-se mais uma vez a construção da diérese bucólica precedida de espondeu cortado ao meio por uma cesura heptemímera, como nos versos 7 e 9. Nos dois casos, a cesura ocorre devido ao fato de que a segunda sílaba do espondeu do quarto pé é preenchida por um monossílabo (*ne* e *sub*, respectivamente). Mais notável ainda é a elaboração métrica do verso 7, em que esse monossílabo (*ne*) é precedido por outro (*hic*) num verso em que outras pausas podem ser salientadas: a cesura trocaica do segundo pé e a cesura pentemímera. A essas cesuras, sucedem-se em ambos os casos vocábulos iniciados em /p/ (*parant* e *placet*), assim como o primeiro elemento morfológico do verso (*pugnoribusque*). Desse modo, como em alguns versos da *Écloga* I, essa aliteração parece chamar a atenção para a estruturação métrica e vice-versa, criando-se uma ênfase na descrição da disputa que se dará entre Ástaco e Idas.

Em relação às personagens do certame poético, alguns aspectos seus podem ser destacados para nos auxiliar na análise métrica e discursiva da *Écloga* II. Como Karakasis salienta, Ástaco e Idas não têm relação direta com a tradição bucólica, bem como Crócale, o alvo da paixão dos jovens (2016, p. 196-197). O pesquisador também afirma que Ástaco e Idas são nomes mais relativos a textos épicos, citando ocorrências para o segundo em Virgílio (*Aen.* 9.575), onde aparece sem caracterização, e em Ovídio (*Met.* 8.305), em que figura como

“veloz” (*uelox*), por exemplo (2016, p. 196). Além dessas referências, podemos citar outras duas que têm similaridades com as personagens do poema calpurniano.

Em relação ao primeiro, destaca-se no *Epigrama* XXII de Calímaco a presença de um “cabreiro de Creta” (τὸν Κρήτα τὸν αἰπόλον) chamado Astácida, isto é, filho de Ástaco. No poema, sua filiação com a tradição bucólica é estabelecida por diversos elementos como a presença de uma ninfa que o retirou de um monte e tornou-o sagrado, de modo que “sob carvalhos dicteus, não cantaremos Dáfnis, / pastores, mas somente e sempre Astácida”¹⁰⁶ (οὐκέτι Δικταίησιν ὑπὸ δρυσίν, οὐκέτι Δάφνιν / ποιμένες, Ἀστακίδην δ’ αἰὲν ἀεισόμεθα). O uso de elementos pastoris e a menção a Dáfnis, presente no *Idílio* I de Teócrito, por exemplo, situam a personagem com facilidade no contexto bucólico, ao qual se remetem também outros poemas calimaquianos (por exemplo, os *Epigramas* XLVI e LII). Apesar de ser filho de Ástaco, poderíamos pressupor que o pai também pertence a esse mesmo espaço. Já Idas é uma figura relativamente frequente nas *Argonáuticas* de Apolônio de Rodes¹⁰⁷ e qualificado como “soberbo”¹⁰⁸ (1.131), disposto a enfrentar deuses (1.470) e “satírico” (1.486), por exemplo. Ao longo de todo o poema épico, suas aparições revelam seu orgulho e sua raiva constante. Ao contrário de Ástaco, não é possível esboçar um vínculo seu com o espaço rural ou com a tradição bucólica. Em suma, esses fatores intertextuais nos servem para confirmar a leitura de que Idas e Ástaco não são de imediato relacionados ao cenário pastoril, sendo mais presentes em epopeias, como diz Karakasis, salva a possível referência indireta ao segundo pela menção a Astácida em Calímaco. Contudo, além desse aspecto, chama a atenção o comportamento de Idas nas *Argonáuticas*, com características que podem ser associadas à do iniciante em batalhas, talvez jovem como o Idas calpurniano, que, de certa maneira, também revela braveza no certame poético.

Ao contrário dos dois jovens, Tírsis, o mediador na *Écloga* II, tem maior presença na poesia bucólica antiga, como na *Écloga* VII de Virgílio e no *Idílio* I de Teócrito. Não deixa de ser curioso que uma figura ligada à tradição do gênero poético seja incumbida da tarefa de julgar a qualidade do canto dos jovens no poema. Antes de se aprofundar em sua função, é preciso observar como o cenário da disputa é apresentado ainda pelo narrador (Calp. *Ecl.* 2.10-20):

¹⁰⁶ Na tradução de Guilherme Gontijo Flores (2019, p. 67).

¹⁰⁷ E também na *Eneida*, como Vallat aponta (2005, p. 157), a fim de indicar alusões onomásticas de Calpúrnio que vão além das *Bucólicas* de Virgílio. Embora essa relação pode ser firmada, acreditamos que o intertexto das *Argonáuticas* é mais produtivo para a compreensão da personagem.

¹⁰⁸ Passagens citadas a partir da tradução de Vinícius Ferreira Barth (2013).

Āffūit | ōmnē / gē|nūs || pēcū|dūm, // gēnūs : ōmnē fē|rārum (DDDD)
 ēt quā|cūmquē / uā|gīs || āl|tūm // fērīt : āērā | pēnnis. (EDED)
 Cōnuēnīt | ūmbrō|sā || quī|cūmquē / sūb : īlīcē | lēntas (DEED)
 pāscīt ō|uēs, // Fāu|nūsquē / pā|tēr // Sātý|rīquē bī|cōrnes; (DEDD)
 āffūē|rūnt // sīc|cō || Drý|dēs // pēdē, : Nāidēs | ūdo, (DEDD)
 ēt tēnū|ērē / sū|ōs || prōpē|rāntiā : flūmīnā | cūrsus; (DDDD)
 dēsīs|tūnt // trēmū|līs || īn|cūrrērē : frōndībūs | Ēuri (EDED)
 āltāquē | pēr // tō|tōs || fē|cērē / sī|lētīā | mōntes. (DEED)
 Ōmniā | cēssā|bānt, || nē|glēctāquē : pāscūā | tāuri (DEED)
 cālcā|bānt, // īl|līs || ētī|ām // cēr|tāntībūs | āus(a) est (EEDE)
 dāēdālā | nēctārē|ōs || āpīs | īntēr|mīttērē | flōres. (DDDE)

Como em outros poemas bucólicos, os animais aqui buscam se reunir em volta dos que estão prestes a cantar, mas não só eles: divindades como Fauno, os Sátiros, as Náiades e as Driades. Note-se que, nesse poema, ao contrário do seu antecessor, o Fauno é o espectador, e não os humanos. Além disso, os rios param, os Euros (isto é, os ventos) cessam, os touros já não pastam e a abelha não mais busca pólen. O silêncio parece, portanto, importante para que os jovens exercitem suas habilidades, de modo mais drástico que em outros poetas, que apenas escolhem alguns desses elementos para construir o silêncio ideal para o canto, como aponta Baraz:

Three potential sources of natural sound are evoked in order to be silenced in this passage. Two, the buzzing of the bee and the noise of rushing water, were the positive elements of Meliboeus' pastoral fantasy in Vergil; the third, the sound of leaves moving, is analogous to the opening whisper of Theocritus' pine.¹⁰⁹ (BARAZ, 2015, p. 101).

Dessa forma, observa-se, ainda segundo a autora, o seguinte: “human creativity is placed in a mutually exclusive relationship with the productivity of nature, both agricultural and musical”¹¹⁰ (2015, p. 101). Desse modo, a natureza toda não se volta deliberadamente em êxtase para os jovens, atenta à realização artística (o que se observa em Virgílio, *Ecl.* 8.1–5), mas sim como consequência da ação humana. Por essa razão, apesar dessa ênfase no silêncio, a passagem citada, como o canto, não é nada silenciosa. Dos dez versos citados, sete possuem diérese bucólica no sentido amplo, acompanhada de cesura pentemímera e, na maioria dos casos, de outras cesuras, como a tritemímera. Também é notável que, nessa sequência, não há ocorrência de dátilo no quarto pé antecedendo a diérese bucólica, o que afasta esses versos de uma definição mais estrita desse fenômeno rítmico. Todas as cláusulas se adequam também a

¹⁰⁹ “Três fontes potenciais de som natural são evocadas a fim de serem silenciadas nessa passagem. Duas, o zumbido da abelha e o barulho da água apressada, foram os elementos positivos da fantasia pastoril de Melibeus em Virgílio; a terceira, o som das folhas em movimento, é análogo ao sussurro inicial do pinheiro em Teócrito.”

¹¹⁰ “A criatividade humana é colocada em uma relação mutuamente excludentes com a produtividade da natureza, tanto agrícola quanto musical”.

um dos dois padrões citados por Nougaret (1963, p. 43), e Soubiran (1966, p. 24), isto é, 3 + 2 ou 2 + 3. Ademais, como nos versos 5 e 6, a repetição da sequência dos quatro primeiros pés nos versos 17 e 18, com diérese bucólica em apenas um deles, não parece exercer a mesma função de par métrico existente nos versos de abertura e na *Écloga* I.

Embora toda essa convencionalidade esteja presente, pode ser observado o uso da diérese bucólica como recurso rítmico que indica um fluxo de leitura que não deve ser pausado entre os versos 10 e 13 e entre os versos 15 e 17. Mesmo que nenhum dos versos se enquadre na noção de pontuação bucólica, isto é, sem que haja separação sintática entre uma orações, eles parecem se relacionar pela diérese bucólica e outros fatores, com a presença de uma conjunção (*et* nos versos 11 e 15) ou de sintagmas nominais divididos (*lentas* e *oues* nos versos 12 e 13, respectivamente). Aos poucos, nos últimos dois versos, esses fenômenos somem e dão lugar apenas à cesura pentemímera, como no verso 20, de modo que se abra espaço para que outra voz surja no poema, a do mediador Tírsis (Calp. *Ecl.* 2.21-26):

Iāmquē sūb | ānnō|sā || mēdī|ūs // cōn|sēdērāt | ūmbra (DEDE)
Thýrsīs ēt | “ō // pūē|rī, || mē | iūdīcē, : pīgnōrā”, | dīxit, (DDED)
“īrītā | sīnt // mōnē|ō; || sātīs | hōc // mē|rcēdīs hā|bēto, (DDDE)
sī lāu|dēm // uīc|tōr, || sī | fērt // ōp|prōbrīā | uīctus. (EEEE)
Ēt nūnc | āltēr|nōs || māgīs | ūt dīs|tīnguērē | cāntus (EEDE)
pōssī|tīs, // tēr | quīsquē / mā|nūs // iāc|tātē mī|cāntes”. (EEDE)

De modo curioso, a diérese bucólica, tão frequente na poesia calpurniana, não é um recurso muito utilizado na voz de Tírsis, salvo seu uso no verso 22. O mediador se refere a Idas e Ástaco como *pueri* (“jovens”), reiterando-se, assim, a idade e também a sua precocidade na arte do canto, pois recomenda que não apostem e que nenhum prêmio seja oferecido. Diz apenas, no verso 24, que haverá “ao vencedor, elogios, já ao vencido, lamentos”. As duas possibilidades, ganhar e perder, são separadas entre si no texto latino pela cesura pentemímera, e em cada hemistíquio o sujeito de cada situação (*uictor* e *uictus*), por sua vez, é separado do verbo por outra cesura (tritemímera, no caso do ganho; heptemímera, para a perda).

No verso seguinte, os nomes do sintagma acusativo (*alternos cantus*) são separados entre si, cada um em um hemistíquio estabelecido pela presença da cesura pentemímera. Aqui, a ideia da distinção entre os cantos expressa já no plano do conteúdo é reiterada pela construção métrica e rítmica, e sua relação com as duas possibilidades de resultado, expostas no verso anterior, é confirmada por um homeoteleuto de *uictus* e *cantus*. Esse fenômeno, intencional ou não, parece se refletir ainda no verso 26, no qual não há cesura pentemímera,

mas sim a tradicional concomitância das cesuras tritemímera e heptemímera. Ela é responsável por separar o verbo relacionado ao período anterior (*possitis*) da quantidade de vezes que as mãos de cada um serão jogadas no par e ímpar (*ter quisque manus*) e do verbo no imperativo seguido do particípio presente que caracteriza as mãos (*iactate micantes*). A aliteração criada ao final em /k/ e /t/ em conjunto com a sonoridade de *micantes* similar à de *cantus*, na cláusula do verso anterior, cria uma falsa rima que reverba pelo verso. Poderíamos afirmar, a partir do estudo de Håkanson (1982, p. 87), que esse caso poderia ser um homeoteleuto criado por erro na transmissão de textos poéticos em hexâmetro datílico. No entanto, o consenso filológico quanto a essa passagem observado na edição do texto latino adotada neste trabalho (a de Amat, de 1991) e em outras edições consultadas¹¹¹ nos fez descartar de imediato essa possibilidade.

Após Tírsis dar as condições sob as quais o certame deve acontecer, o narrador retorna por apenas um verso (v. 27) para introduzir Idas, que inicia a contenda, seguido por Ástaco quatro versos depois (Calp. *Ecl.* 2.27-35):

Nēc mōrā | dēcēr|nūnt || dīgī|tīs. // Priōr : incīpīt | Īdas. (DEDD)
 I. Mē Sīl|uānūs / ā|māt, || dōcī|lēs // mīhī : dōnāt ā|uēnas (EDDD)
 ēt mēā | frōndēn|tī || cīr|cūmdāt : tēmpōrā | tēda. (DEEE)
 Īll(e) ētī|ām // pāl|ruō || dī|xīt // mīhī : nōn lēuē | cārmēn: (DEED)
 “iām lēuīs | ōblī|quā || crēs|cīt // tībī : fistūlā | cānna”. (DEED)
 A. Ēt mīhī | Flōrā // cō|mās || pāl|lēntī : grāmīnē | pīngit (DDEE)
 ēt mā|tūrā / mī|hī || Pō|mōnā / sūb : ārbōrē | lūdit. (EDED)
 “Āccīpē”, | dīxē|rūnt || Nym|phā, // “pūēr, : āccīpē | fōntes: (DEED)
 iām pōtēs | īrīgū|ōs || nū|trīrē // cā|nālībūs | hōrtos”. (DDED)

No verso 27, retoma-se a diérese bucólica, que separa a cláusula *incipit Idas* de modo a conectá-la com o verso seguinte, na qual de fato Idas começa seu canto. Do verso 28 ao 31, ele logo cita Silvano, deidade ligada ao campo, como uma espécie de patrono de sua poesia e também fonte de seu instrumento musical, de um símbolo de sua proteção (uma coroa de pinho) e de um prenúncio de que em cana oblíqua crescerá uma leve flauta. Portanto, ele declara ao mesmo tempo que tem poder e juventude, que indica que será mais habilidoso ainda. De forma semelhante ao padrão da narração anterior à voz de Tírsis, veem-se na voz de Idas muitas ocorrências da diérese bucólica, sempre acompanhadas da cesura pentemímera e da heptemímera, exceto no caso do verso 29. Por tal razão, ficam enfatizados os pronomes no dativo *mihi* e *tibi*, sempre situados na segunda parte do quarto pé, entre a cesura heptemímera e a diérese bucólica. Essa sequência acaba por deixar bem clara a relação de Idas com Silvano

¹¹¹ As edições consultadas foram as de Keene (1887), Duff e Duff (1934), Giarratano (1943), Korzeniewski (1971) e Vinchesi (1996).

e talvez uma certa arrogância do jovem pastor, tal qual seu homônimo em Apolônio de Rodes. Essa visão pode ser ainda corroborada pelo posicionamento dos verbos *dixit* e *crescit*, entre a cesura pentemímera e a heptemímera de seus respectivos versos e do lado dos referidos pronomes no dativo. Essa concomitância gera um efeito de ênfase maior ainda pelo seu destaque causado por cesuras e diéreses e pela centralidade dos termos no verso.

Do verso 32 ao 35, Ástaco abre seu canto com *et mihi*, claramente em resposta a Idas. Também em um intervalo de quatro versos, paralelismo recorrente no canto amebau, descreve como as deusas Flora e Pomona o protegem e cita ninfas que lhe deram água para seu horto. Isso ocorre mais uma vez com diéreses bucólicas e cesuras pentemímeras consecutivas e ocasionais cesuras heptemímeras, como se as habilidades de versificação de ambos os jovens se equiparassem. Ao contrário de Idas, não há menção a alguma habilidade musical que lhe foi outorgada por uma divindade. De todo modo, nota-se como o jovem responde ao antecessor também utilizando o pronome *mihi* duas vezes, porém em posicionamento distinto, pois tanto no verso 32 quanto no 33 ele aparece junto ao nome da divindade que o guarda e nunca no meio do verso. As ninfas, no verso 34, usam o verbo *accipe*, no imperativo, duas vezes, como se houve certa persistência ou ênfase em seu pedido ao jovem agricultor. Aqui poderíamos dizer que Ástaco, apesar de parecer menos convicto de sua aptidão que Idas, procura salientar como ele tem no divino sua força.

Esse padrão de diálogo, em que Idas e Ástaco destacam suas competências no campo e agradecem a divindades, segue praticamente sem grandes alterações, sempre que intervalos de quatro versos, até o verso 51. A partir do verso 52, a temática amorosa se sobrepõe às habilidades poéticas. Apesar de Crócale não ser a prenda do certame, os competidores lhe dedicam seu canto, com o objetivo de lhe mostrar quem seria o melhor amante. No entanto, a jovem não participa do poema, de modo que os versos se tornam apenas um exercício de seresta que será julgado por Tírsis (Calp. *Ecl.* 2.52-64):

I. Ō sī | quīs // Crōcā|lēn || dēūs | āffērāt! : Hūnc ěgō | tērris, (EDDD)
 hūnc ěgō | sīdērī|būs || sō|lūm // rēg|nārē fā|tēbor; (DDEE)
 dēcēr|nāmquē / nē|mūs || dī|cāmquē: / “sūb : ārbōrē | nūmen (EDED)
 hāc ěrīt; | ĩtē / prō|cūl – || sācēr | ěst // lōcūs! – : ĩtē prō|fānī”. (DDDD)
 A. Vřīmūr | ĩn // Crōcā|lēn! || Sī | quīs // mēā : uōtā dē|ōrum (DDED)
 āudīāt, | hūic // sō|lī, || uīrī|dēs // quā : gēmmeūs | ūndas (DEDE)
 fōns āgīt | ět // trēmū|lō || pēr|cūrīt : līlīā | rīuo, (DDEE)
 ĩntēr | pāmpīnē|ās || pō|nētūr : fāgīnūs | ūlmos. (EDEE)
 I. Nē cōn|tēmne // cā|sās || ět |pāstō|rālīā | tēcta: (EDEE)
 rūstīcūs | ěst, // fātē|ōr, || sēd | nōn // ět : bārbārūs | Īdas. (DDEE)
 Sāpē uā|pōrā|tō // mīhī | cāspītē : pālpītāt | āgnus, (DEDD)
 sāpē cā|dīt // fēs|tīs || dē|uōtā / Pā|rīlībūs | āgna. (DEED)

Crócale é retomada no poema no verso 52, separada pela cesura pentemímera do deus que será responsável por trazê-la para Idas. Ademais, é pertinente salientar que esse nome está situado na mesma posição métrica em que aparece no verso 1. Note-se também que, no verso 52, a diérese bucólica se enquadra na situação de pontuação bucólica, pois inicia um período sintático distinto que se estende até o verso seguinte. Nele, uma repetição é também sustentada pela métrica: no verso 52, lê-se *hunc ego terris* e, no início do verso 53, *hunc ego sideribus*, seguido de uma cesura tritemímera. Desse modo, repete-se um pronome demonstrativo e um pessoal para que Idas deixe claro que tanto na terra quanto no céu (ou melhor, nas estrelas) só Crócale importa, e apenas dela será o privilégio de reinar, como se entende por *solum*, separado dos outros termos da oração no verso 53 pelas cesuras pentemímera e heptemímera.

No verso 54, o caráter reiterativo do canto de Idas está presente na aliteração em /d/, /k/ e /m/ nos verbos e no uso da partícula *-que*. Essa partícula é responsável pela aparição na poesia latina de muitas cesuras trocaicas que a sucedem, como ocorre duas vezes nesse mesmo verso, separando *nemus* de *decernamque* e a última sílaba do quarto pé e a cláusula do verso de *dicamque*. De forma semelhante a uma pontuação bucólica, essa segunda divisão acaba por introduzir outro período sintático, correspondente à fala hipotética do pastor, que se alonga até o verso 55. Por sua vez, observa-se também aqui como pela versificação partes desse enunciado conjectural ganham ênfase maior, como *sacer est locus* (“é um local sagrado”), oração separada do restante pela cesura pentemímera e pela diérese bucólica. Aqui é perceptível como, apesar de não se enquadrar como pontuação bucólica nos termos de Soubiran (1966, p. 24), essa diérese de fato auxilia na compreensão de que a cláusula do poema recupera a ideia expressa pela oração anterior à cesura pentemímera, uma ligação que também é feita pela repetição do verbo *ite*, no imperativo, cujo destinatário imaginário, *profani* (“profanos”), é introduzido apenas no fim do verso.

Como resposta a esses versos bem elaborados de Idas, lemos outros quatro versos de Ástaco (v. 56-59). Destaca-se que o camponês também cita sua amada no primeiro verso, na mesma posição das ocorrências anteriores, isto é, precedente à cesura pentemímera. Aqui, em vez de separar Crócale de um deus, a cesura exerce a função de introduzir uma nova oração em que também se levanta a possibilidade de um deus ouvi-lo. Ao contrário de Idas, Ástaco se utiliza de cesura pentemímera e diérese bucólica em todos os seus versos dessa passagem, criando-se, dessa maneira, um longo período sintático em que o espaço no qual será posto o presente destinado à sua amada é descrito antes de o presente em si, uma faia, ser

mentado. Também cabe salientar que a faia, nessa situação, é um elemento predominante devido ao vocábulo usado para se referir a ela: *fagus*. Como atestam o léxico de Di Lorenzo e Giordano (1996, p. 130) e o *Oxford Latin Dictionary* (GLARE, 1968, p. 672), esse substantivo, que geralmente se refere à madeira da faia e está presente em contextos não bucólicos, com exceção de Virgílio (*Ecl.* 3.37), ocorre aqui como metonímia de uma faia.

Esse uso lexical particular feito por um camponês ao tratar de uma árvore em um espaço rural talvez explique a mudança relativamente brusca de assunto que acontece quando Idas retoma seu canto. No verso 60, ao advertir sua amada para não desprezar casebres e tetos de pastores, podemos inferir que duas ideias ficam implícitas: 1) Ástaco talvez tenha deixado clara sua rusticidade pelo sentido metonímico de *fagus* e 2) Crócale pode não apreciar essa rusticidade. Essa segunda ideia fica mais evidente no verso 61, no qual o cantor confirma seu caráter campestre, mas nega ser, por tal razão, bárbaro. Essa declaração se dá de forma que metricamente a afirmação *rusticus est* (“rústico é”) seja separada do verbo *fateor* (“reconheço”) por uma cesura tritemímera. Essa organização do discurso faz com que o leitor conjecture se o que é rústico é o que acabou de se mencionar (as habitações pastoris) ou algo que ainda será dito. Após a cesura pentemímera que se sucede a *fateor*, a conjunção *sed* introduz uma oração adversativa em que se declara que, apesar disso, Idas não é *barbarus* (“bárbaro”). De forma irônica, *barbarus Idas* é justamente a cláusula do verso, separada do restante por diérese bucólica, criando-se, assim, uma proximidade entre esses termos. Sua caracterização como “não bárbaro” também chama a atenção pela acepção mais comum de *barbarus* em latim, no sentido de “estrangeiro”, segundo o *Oxford Latin Dictionary* (GLARE, 1968, p. 225). Desse modo, poderia se dizer que aqui Idas não quer ser visto como incivilizado (no sentido figurado de *barbarus*) nem como estrangeiro, distante do que seria Roma de fato. É pertinente também salientar que esse vocábulo ocorre apenas mais uma vez no *corpus* bucólico latino clássico (Verg. *Ecl.* 1.71), mas no sentido lato da palavra, sendo essa ocorrência talvez ambígua de Calpúrnio Sículo uma peculiaridade lexical (DI LORENZO; GIORDANO, 1996, p. 43).

Depois de tratar de sua rusticidade, os dois versos seguintes de Idas (v. 63-63) parecem expressar uma mudança drástica de assunto, pois o pastor volta a tratar de suas benesses. O modo como isso se apresenta no texto é curioso, pois há uma série de recorrências nesses versos: *saepe* aparece no início dos dois; *agnus* e *agna*, como um poliptoto, estão no fim dos versos 62 e 63, respectivamente; *palpitat* e *Parilibus* criam uma espécie de aliteração entre os versos. Além disso, essa passagem se destaca por serem dois

versos consecutivos sem cesura pentemímera, ao contrário da maioria dos versos calpurnianos, com diérese bucólica apenas no primeiro verso. Ástaco, por sua vez, nos versos seguintes, prossegue com a temática dos presentes e da louvação aos deuses. O poema se mantém nessa competição que parece se tornar cada vez mais acirrada, até que, em vez de intervalos de quatro versos, cada cantor passa a oferecer três versos antes da retomada da narração (v. 98) e o parecer de Tírsis (v. 99-100), como se observa nesta passagem (Calp. *Ecl.* 2.92-100):

I. Cārmīnā | pōscīt / ā|mōr, || nēc | fistulā : cēdīt ā|mōri. (DDED)
 Sēd fūgīt | ēccē / dī|ēs || rēuō|cātquē / crē|pūsculā | uēsper. (DDDD)
 Hīnc tū, | Dāphnī, / grē|gēs, || īl|līnc // āgāt : Ālphēsī|boēus. (EDED)
 A. Iām rēsō|nānt // frōn|dēs, || iām | cāntībūs : ōbstrēpīt | ārbos: (DEED)
 Ī prēcūl, | ō // Dōrŷ|lā, || prī|mūmquē / rē|clūdē cā|nālem, (DDED)
 ēt sīnē | iām // dū|dūm || sītī|ēntēs : īrrīgēt | hōrtos. (DEDE)
 Vīx ēā | finīē|rānt, || sēnī|ōr // cūm : tālīā | Thŷrsis: (DDDE)
 “Ēstē pā|rēs // ēt / ōb | hōc || cōn|cōrdēs : uīuītē; | nām uos (DDEE)
 ēt dēcōr | ēt // cān|tūs || ēt / ā|mōr // sōcī|āuīt ēt | āetas”. (DEDD)

No verso 92, fica claro que o tema amoroso, que surge no verso 52, permaneceu como matéria principal do canto de ambos os participantes. Como o certame precisa acabar, uma justificativa para isso é elaborada: do verso 93 ao 97, Idas e Ástaco descrevem como a natureza volta a agir sobre o canto, interrompendo-o com o fim do dia. O primeiro menciona que o crepúsculo está próximo e que Dáfnis e Alfesibeu precisam tocar os rebanhos (v. 93-94), e o segundo declara que as folhas ressoam e a árvore supera o canto (v. 95). Nesse trecho, portanto, a folhagem, antes sem o movimento causado pelo vento, volta a ecoar. Ástaco, então, chama Dórilas, antes não mencionado, para abrir o canal que traz água à agora seca plantação (v. 96-97). De acordo com Geue (2019), Idas e Ástaco são apresentados como indistinguíveis, absolutamente iguais um ao outro desde o início do poema, por elementos como a repetição do vocábulo *puer* no verso 1 e o extensivo uso de verbos na primeira pessoa do plural para tratar de aspectos que poderiam de fato se aplicar a ambos os pastores. Esse dado poderia explicar porque, ao fim do certame, eles só poderiam ser entendidos como “iguais” (*pares*), unidos pelos vários aspectos listados no verso 100. Nessa descrição, é preciso salientar que aí a conjunção *et* sofre variação na duração silábica, sendo considerada, em geral, uma sílaba breve na língua latina (BOLDRINI, 2017, p. 79-80). Apesar disso, esse monossílabo foge dessa regra na poesia calpurniana, sendo uma sílaba longa na maioria das vezes, algo marcante nos outros poemas também, como veremos. Baraz chama a atenção para

o fato de que essa descrição, que se dá ao fim do dia anunciado por Idas, é distinta de outras da tradição bucólica:

While it is common in pastoral for the sounds of nature to fall quiet with the approach of night, here, Calpurnius matches his opening by having nature come back into action, with the attendant noise, as a sign that the time it had given the singers for their exchange is over.¹¹² (BARAZ, 2015, p. 104).

Portanto, fica clara mais uma vez a necessidade do silêncio para o canto, já presente no início do poema. Em comparação com a *Écloga* I, observa-se que a *Écloga* II, por conter um certame poético, parece de fato apontar mais na direção do silêncio como característica do *locus amoenus* calpurniano. Essa composição, como Baraz afirma, estabelece um tom dominante para o resto do livro: “the mutually exclusive relationship between natural music and the music-making of the shepherds that is first introduced in these terms at the opening and closing of the second eclogue sets the tone for the rest of the collection”¹¹³ (2015, p. 105).

Após essas considerações acerca da *Écloga* II, podemos realizar a análise métrica e discursiva da *Écloga* III e estabelecer uma ligeira comparação entre os poemas. Tal qual sua antecessora, a *Écloga* III calpurniana se estrutura sob a forma de diálogo e não é listada entre os ditos poemas políticos do livro. O poema abre com uma pergunta do pastor Iolas dirigida a seu interlocutor, Lícidas, que está preocupado com sua paixão por Fílis (Calp. *Ecl.* 3.1-9):

I. Nūmqūid īn | hāc, // Lŷcī|dā, || uī|dīstī : fōrtē iū|uēncam (DDEE)
 uāllē mē|ām? // Sōlēt | īstā / tū|īs // ōc|cūrrērē | tāuris, (DDDE)
 ēt iām | pānē / dū|ās, || dūm | quā|rītūr, : ēxīmīt | hōras; (EDED)
 nēc tāmēn | āppā|rēt. || Dū|rīs // ēgō : pērdītā | rūscis (DEED)
 iām dū|dūm // nūl|īs || dūbī|tāuī : crūrā rū|bētis (EEDE)
 scīndērē, | nēc // quīc|quām || pōst | tāntūm : sānguīnīs | ēgi. (DEEE)
 L. Nōn sātīs | āttēn|dī, || nēc / ē|nīm // uācāt. : Ūrōr, ī|ōlla, (DEDD)
 ūrōr, ēt | īmmōdī|cē! || Lŷcī|dān // īn|grātā rē|līquit (DDDE)
 Phŷllīs ā|mātquē / nō|uūm || pōst | tōt // mēā : mūnērā | Mōpsūm. (DDED)

Uma primeira característica a ser mencionada é que esse poema não apresenta um par métrico em sua abertura. Mais uma vez, somos surpreendidos por uma sutil mudança na versificação que pode indicar que a poesia calpurniana não é modo algum uniforme. Na verdade, apenas três poemas se iniciam com par métrico: as *Éclogas* I e II, já analisadas, e a IV. Veremos, no entanto, que outros padrões são construídos para as composições restantes

¹¹² “Enquanto é comum na poesia bucólica que os sons da natureza se silenciem com a aproximação da noite, aqui Calpúrnio retoma a abertura do poema fazendo a natureza voltar à ação, com o barulho que a acompanha, como sinal de que o tempo dado aos cantores para seu certame acabou.”

¹¹³ “A relação de exclusividade mútua entre a música natural e a produção musical dos pastores, introduzida primeiramente nestes termos na abertura e no encerramento da *Écloga* II, dá o tom para o resto da obra.”

do livro. No caso da *Écloga* III, temos a sensação de que quase acontece um par métrico: os quatro primeiros pés seguem o padrão DDEE no verso 1 e o padrão DDDE no verso 2, sendo, portanto, apenas o terceiro pé distinto. Em outro lugar do poema, essa ligeira diferença poderia não chamar a nossa atenção, porém aqui nos dá essa impressão de proximidade jocosa com o recurso do par métrico.

De modo semelhante à *Écloga* I, esse poema se abre com o diálogo *in medias res*, sem um narrador que nos apresente suas personagens. A primeira voz é de Iolas, que inicia seus versos perguntando a Lícidas se viu sua bezerra pelo vale. Note-se que seus nomes, ao contrário daqueles da *Écloga* II, são recorrentes na poesia bucólica antiga. Assim como em outros poemas calpurnianos, logo temos um indício de que se trata de um diálogo e descobrimos o nome do outro interlocutor. No verso 1, constam a cesura pentemímera e a diérese bucólica no sentido amplo, também largamente presentes no restante do texto poético. Como em outros momentos do livro, aqui se nota como a diérese bucólica não funciona como pontuação bucólica (com exceção do verso 7), mas como uma espécie de conexão entre versos. Esses recursos recorrentes na poesia calpurniana podem ser aplicados de maneiras distintas, como nos casos da aliteração em /d/ que ocorre ao redor da cesura pentemímera, como *duas* e *dum* no verso 3, *duris* no verso 4 e *dubिताui* no verso 5, e de um homeoteleuto, ainda que imperfeito devido às diferenças na duração vocálica, entre *tauris* (v. 2), *ruscis* (v. 4) e *rubetis* (v. 5), além de *sanguinis* na cláusula e próximo do fim do verso 6.

No início da composição, Iolas é o responsável pela introdução de elementos pastoris, que são, logo depois, menosprezados por Lícidas em nome de Fílis, sua paixão. Tal qual na *Écloga* II, temos, portanto, uma relação estabelecida com a matéria amorosa, própria da elegia. No verso 7, dessa vez, a cesura pentemímera e a diérese bucólica são usadas para outro fim: separar três orações no mesmo verso. Nessa passagem, observa-se um paralelismo entre opções de estado emocional das quais o pastor não pode usufruir. A única condição sob a qual vive aparentemente, a da paixão, é introduzida após a diérese bucólica, que aqui funciona sob os parâmetros já mencionados da pontuação bucólica, afinal o período continua no verso seguinte pela repetição de um verbo (*uror*), ao qual se acrescenta um advérbio que o torna mais enfático ainda (*immodice*). Ainda no verso 8, o período sintático se encerra em concomitância com a cesura pentemímera, que introduz outro período que prossegue até o fim do verso 9. Aqui se vê que Lícidas adentra a *Écloga* III já a afastando do bucolismo construído por Iolas e aproximando-a de uma matéria cara à elegia, mas também à tradição bucólica em outros momentos, como no contraste entre cuidado com o trabalho e fixação

amorosa do *Idílio* X de Teócrito. O drama pessoal de Lícidas, justificado nos versos 8 e 9 pela perda de sua amada para Mopso, faz com que sequer possa prestar atenção (*non satis attendi*) às preocupações de seu interlocutor. O assunto do qual Iolas tratava, o sumiço de sua bezerra, é deixado de lado e retomado nas entrelinhas somente no verso final do poema, depois do canto de Lícidas, como veremos.

Como resposta a esse abalo emocional, Iolas responde a seu interlocutor tratando desse assunto, ignorando sua própria responsabilidade, delegada a Títiro (v. 19-21), o que é notado por Lícidas, como se percebe pela passagem abaixo (Calp. *Ecl.* 3.10-17):

I. Mōbīlī|ōr // uēn|tīs || ō | fēmīnā! : Sīc tūā | Phŷllis: (DEED)
 quāē sībī, | nām // mēmī|nī, || sī | quāndō : sōlūs ā|bēsses, (DDEE)
 mēll(a) ētī|ām // sīnē | tē || iū|rābāt / ā|mārā uī|dēri. (DDED)
 L. Āltiūs | īstā / quē|rār, || sī | fōrtē / uā|cābīs, Ī|ōlla. (DDED)
 Hās pētē | nūnc // sālī|cēs || ēt | lāuās : flēctē sūb | ūlmos. (DDEE)
 Nām cūm | prātā / cāl|lēnt, || īl|līc // rēquī|ēscērē | nōster (EDED)
 tāurūs ā|māt // gēlī|dāquē / iā|cēt // spātī|ōsūs īn | ūmbra (DDDD)
 ēt mā|tūtī|nās || rēuō|cāt // pālē|ārībūs | hērbas. (EEDD)

Dessa vez, quem se utiliza da pontuação bucólica é Iolas. No verso 10, primeiramente, ele caracteriza a *femina* (“mulher”) como *mobiliior uentis*, isto é, “mais ligeira que o vento”. Essa qualificação aparece antes da cesura pentemímera, e o objeto qualificado aparece após a cesura (*o femina!*). O que é interessante observar aqui é a ambiguidade da palavra *femina*, pois pode se referir tanto a Fílis quanto às mulheres em geral. No entanto, o foco específico ganha nossa atenção com a menção de *tua Phyllis* na cláusula do verso e com o relato de uma recordação associada a essa figura nos versos 11 e 12. Após Iolas deixar claro que está disposto a escutar seu interlocutor apaixonado, Lícidas se utiliza de doze versos para contar como perdeu Fílis para Mopso e qual foi sua reação (Calp. *Ecl.* 3.24-35):

L. Phŷllidē | cōntēn|tūs || sō|lā, // – tū : tēstīs, Ī|ōlla, – (DEEE)
 Cālīrhō|ēn // sprē|uī, || quā|mīs // cūm : dōtē rō|gāret. (DEEE)
 Ēn sībī | cūm // Mōp|sō || cālā|mōs // īn|tēxērē | cēra (DEDE)
 īncīpīt | ēt // pūē|rō || cōmī|tātā / sūb : īlīcē | cāntat. (DDDD)
 Hāc ēgō | cūm // uī|dī, || fātē|ōr, // sīc : īntīmūs | ārsi, (DEDE)
 ūt nīhīl | ūltērī|ūs || tūlē|rīm. // Nām : prōtīnūs | āmbas (DDDE)
 dīdū|xī // tūnī|cās || ēt | pēctōrā : nūdā cē|cīdi. (EDED)
 Ālcīp|pēn // īrātā / pē|tīt // dī|xītquē: “rē|līcto, (EEDE)
 īmprōbē, | tē, // Lŷcī|dā, || Mōp|sūm // tūā : Phŷllīs ā|mābit.” (DDED)
 Nūnc pēnēs | Ālcīp|pēn || mānēt | āc // nē : fōrtē nē|gētur, (DEDE)
 āh! uērē|ōr. // Nēc | tām || nō|bīs // ēgō : Phŷllīdā | rēddi (DEED)
 ēxōp|tō // quām | cūm || Mōp|sō // iūr|gētūr ā|nhēlo. (EEEE)

No verso 24, a presença das cesuras pentemímera e heptemímera e da diérese bucólica auxilia o leitor a separar a oração iniciada antes da primeira cesura, interrompida após a segunda e retomada no verso seguinte, depois de um inciso com outra oração menor, com verbo *esse* oculto (*tu testis Iolla*). Um homeoteleuto imperfeito (*solā* e *Iollā*) também dá ênfase para a pausa da primeira oração e o fim da segunda. Quanto à dialogicidade, nota-se como Lícidas de novo reforça que fala com Iolas e que demanda sua atenção e sua cumplicidade pela segunda oração, que se inicia pelo pronome *tu*, caracterizando o interlocutor como *testis* (“testemunha”) e terminando por nomeá-lo diretamente no vocativo. Ao leitor, a impressão que pode ficar é de que, mesmo que Iolas já tenha mais de uma vez dito que está disposto a consolá-lo, Lícidas está determinado a mantê-lo próximo de si no diálogo.

Quanto a questões métricas, deve-se ressaltar a presença maior de monossílabos entre a cesura heptemímera ou a cesura trocaica do quarto pé e a diérese bucólica, algo já observado anteriormente. Temos aqui *tu*, *cum*, *sub*, *sic*, *nam* e *ne* nos versos 24, 25, 27, 28, 29 e 33, respectivamente. Desde a *Écloga* II, observamos na análise como são frequentes os monossílabos nessa posição. Na *Écloga* III, esse padrão parece estar mais associado a uma personagem, Lícidas, assim como na *Écloga* II ele está mais presente na voz de Idas. O efeito desse posicionamento do monossílabo é destacá-lo no verso, como vimos também na *Écloga* I. Entretanto, ainda que nos pareça clara a razão para esse realce nos outros poemas, na *Écloga* III ele ocorre de maneira mais frequente e, ao mesmo tempo, não tão efetiva na construção do sentido, salvas algumas exceções importantes.

Mais adiante no texto poético, Lícidas propõe cantar um poema a Fílis e é estimulado a fazer isso por Iolas (Calp. *Ecl.* 3.43-50):

I. Dīc āgē; | nām // cērā|sī || tūā | cōrticē : uērbā nō|tābo (DDDD)
 ēt dē|cīsā / fē|rām || rūtī|lāntī : cārmīnā | lībro. (EDDE)
 L. “Hās tībī, | Phŷllī, / prē|cēs || iām | pālīdūs, : hōs tībī | cāntus (DDED)
 dāt Lŷcī|dās, // quōs | nōctē / mī|sēr // mōdū|lātūr ā|cērba, (DEDD)
 dūm flēt ēt | ēxclū|sō || dīs|pērdīt : lūmīnā | sōmno. (DEEE)
 Nōn sīc | dēstrīc|tā || mār|cēscīt : tūrdūs ō|līua, (EEEE)
 nōn lēpūs, | ēxtrē|mās || lēgū|lūs // cūm : sūstūlīt | ūuas, (DEDE)
 ūt Lŷcī|dās // dōmī|nā || sīnē | Phŷllīdē : tābīdūs | ērro. (DDDD)

No verso 43, Iolas incentiva Lícidas a cantar pelo uso de dois verbos no imperativo, *dic age* (“diz, vai”), enunciados em conjunto. Esses dois verbos aparecem juntos em outros momentos das *Bucólicas* calpurnianas, como no verso 22 da *Écloga* III, que inicia com os termos na ordem inversa: *nunc age dic*. Em ambos os casos, Iolas os utiliza para animar seu interlocutor a se pronunciar mais a respeito do assunto, como faz aqui a partir do verso 45. A

expressão *dic age* ou *age dic* não aparece nas *Bucólicas* virgilianas, mas com frequência é usada em representações da fala em poemas latinos de diferentes épocas. Em vez de ser uma relação intertextual que Calpúrnio Sículo queira construir, parece ser apenas um registro da coloquialidade que é expresso nesse poema e em outros analisados mais adiante. Tendo isso em mente, podemos verificar que Iolas estimula Lícidas a cantar e afirma que registrará na árvore seu poema, prática relativamente corrente na tradição bucólica e que gera, por consequência, o contexto para que o poema do Fauno na *Écloga* I seja encontrado inscrito numa árvore também. Destaca-se no verso 44 como a cláusula *carmina libro* (“poemas na casca”) é separada do restante do verso por uma diérese bucólica, anunciando o verso seguinte, em que realmente começam os versos a serem inscritos na árvore.

Do verso 45 ao 95, Lícidas, portanto, realiza seu canto. Como dito, a extensão dessa parte do poema leva muitos pesquisadores a agrupá-lo com outros em que supostamente o monólogo é predominante. No entanto, veremos que não se trata exatamente de um monólogo sem qualquer dialogicidade, mesma situação que encontramos na *Écloga* I. De início, Lícidas endereça seus versos a Fílis e se nomeia em terceira pessoa. Esse reforço da dialogicidade almejada, mas não conquistada, evidencia-se em especial por uma repetição lexical: abre-se com *has tibi* no início do verso, Fílis é evocada no vocativo, a fim de se especificar a quem *tibi* se refere, e ao fim na cláusula *hos tibi* retoma o pronome demonstrativo, aqui no masculino, e o mesmo pronome pessoal. Em ambas as ocorrências *tibi* remete a Fílis, mas o objeto que lhe é destinado se altera: temos *has... preces* e *hos... cantus*. Os versos de Lícidas, portanto, logo são duplamente caracterizados como “súplicas” e como “cantos”. Entre esses termos, entre a cesura pentemímera e a diérese bucólica, *iam pallidus* (“já pálido”) define com antecedência o sujeito, citado nominalmente somente no verso 46. Após a menção do nome, uma cesura heptemímera o separa de uma oração subordinada em que a fragilidade do amado ainda é reforçada. Essa oração, por sua vez, é apresentada em duas partes divididas por uma cesura heptemímera, responsável por gerar uma expectativa para se descobrir o que faz o “triste” (*miser*) Lícidas à noite. A ausência da cesura pentemímera, presente na maioria dos versos calpurnianos, é também responsável por essa tensão para a qual o verso chama a atenção devido à sua estruturação métrica distinta dos que o antecedem e dos que lhe sucedem. Esses elementos métricos e rítmicos nos auxiliam a compreender uma leitura elegíaca do poema, como a descrita por Karakasis (2016, p. 137), que aponta a insônia e o choro do apaixonado como *topoi* retomados por Calpúrnio Sículo.

A partir do verso 47, a cesura pentemímera e a diérese bucólica se mantêm, e outras repetições são elaboradas para estabelecer relações dentro do poema. A primeira delas é o homeoteleuto imperfeito de *disperdit* (v. 47) com *marcescit* (v. 48), verbos que estão na mesma posição em seus respectivos versos, isto é, depois da cesura pentemímera e antes da diérese bucólica, antecédida de espondeu em ambos os casos. Um segundo caso é a repetição de *non* no início dos versos 48 e 49, que chama a atenção para a leitura conjunta de *turdus* e *lepus*, especialmente pelo fato de que, na segunda ocorrência, o advérbio poderia ser facilmente substituído por *nec*. Essa associação é fundamental para se entender o peso da comparação do estado de definhamento dos animais ao de Lícidas (v. 50), que sinteticamente se define pela cláusula *tabidus erro* (“vago destruído”), antecédida de diérese bucólica após dátilo. Alguns versos adiante, Lícidas volta a se denominar no poema, com redefinições de si em relação à sua amada, comparando-se ao rival Mopso (Calp. *Ecl.* 3.55-67):

Īll(e) ěgō | sūm // Lŷcī|dās, || quō | tē // cān|tāntē sō|lēbas (DDEE)
 dīcērē | fēlī|cēm, || cūi | dūlcīā : sāpē dē|dīsti (DEED)
 ōscūlā | nēc // mēdī|ōs || dūbī|tāstī : rūmpērē | cāntus (DDDE)
 ātqu(e) īn|tēr // cālā|mōs || ēr|rāntīā : lābrā pē|tīstī. (EDED)
 Āh dōlōr! | Ēt // pōst | hāc || plācū|īt // tībī : tōrrīdā | Mōpsi (DEDD)
 uōx ēt | cārmēn / ī|nērs || ēt / āc|ērbāc : strīdōr ā|uēnā? (EDDE)
 Quēm sēquē|rīs? // Quēm, | Phŷlli, / fū|gīs? // Fōr|mōsīōr | īllo (DEDE)
 dīcōr, ēt | hōc // īps|ūm || mīhī | tū // iū|rārē sō|lēbas. (DEDE)
 Sūm quōquē | dīuītī|ōr: || cēr|tāuērīt : īllē tōt | hādos (DDED)
 pāscērē | quōt // nōs|trī || nūmē|rāntūr : uēspērē | tāuri. (DEDE)
 Quīd tībī | quāc // nōs|tī || rēfē|rām? // Scīs, : ōptīmā | Phŷlli, (DEDE)
 quām nūmē|rōsā / mē|īs || sīc|cētūr : būcūlā | mūlctris (DDEE)
 ēt quām | mūltā / sū|ōs || sūs|pēndāt / ād : ūbērā | nātos. (EDED)

É particularmente interessante para nossa análise o verso 55, que funciona, de certa maneira, como uma confirmação do estatuto quase elegíaco do canto de Lícidas. Primeiramente, sobressai-se a elisão, fenômeno raro na poesia calpurniana, no início do verso entre *ille* e *ego*, sendo *ille* um pronome que concorda com Lícidas, cujo nome é de novo citado após o verbo *sum* e uma cesura tritemímera e antes de uma cesura pentemímera. Devido a essa ordenação, *ille* e *ego* se confundem, tornando-se um só: “aquele Lícidas” sou “eu” ao mesmo tempo. O pastor, portanto, não consegue se distanciar em nenhum momento dos acontecimentos que narra em seu canto, mantendo-se o mesmo do passado, ao contrário de sua amada, que lhe parece mudada. Ainda nesse verso, Lícidas se define mais longamente na oração introduzida pelo pronome *quo* que se segue à cesura pentemímera. Essa descrição de si prossegue até o verso 58, com direito a um homeoteleuto imperfeito de *medios* (v. 57) com *calamos* (v. 58) e uma elisão da vogal final de *atque* pelo encontro com *inter* (v. 58). No

verso 59, uma expressão de sofrimento se inicia por uma interjeição (*ah dolor!*), algo mais comum em textos dramáticos latinos, e por perguntas a Fílis acerca de seu novo amado.

Após os versos 59 e 60, há uma ruptura no padrão métrico: a frequente cesura pentemímera e a diérese bucólica desaparecem no verso 61, que forma um par métrico em DEDE com o verso 62, em que há cesura pentemímera, mas não diérese bucólica. Embora não se enquadre no perfil das ocorrências dos poemas anteriores, há motivos para ele ser considerado um par métrico nesse contexto. Novamente, há um *acontecimento* aqui, um momento de auge do ciúme de Lícidas que o leva a perguntar a Fílis de quem ela foge e recordar que ele era mais bonito pela percepção da jovem. Além disso, devido à estrutura do verso 61, uma pergunta (*quem sequeris?*) é separada por uma cesura tritemímera da seguinte (*quem, Phylli, fugis?*), que, por sua vez, isola-se da oração afirmativa que termina o verso (*formosior illo...*) por uma cesura heptemímera. Portanto, aqui também a métrica é responsável por um ritmo de interrupções, distinto da fluidez do longo período sintático dos versos anteriores.

Essa angústia maior parece diminuir após outro par métrico, também em DEDE, dos versos 64 e 65. Entre os pares, há apenas um verso, em que se retomam a cesura pentemímera e a diérese bucólica, seguida de uma cláusula de três palavras (*ille tot haedos*). Além disso, Lícidas nesse verso volta a se definir em comparação com Mopso, alegando ser mais abastado que seu rival. Esse tema se mantém no segundo par métrico, em que ocorrem tanto a cesura pentemímera quanto a diérese bucólica, sendo sua similaridade com o par anterior apenas a sequência idêntica para os quatro primeiros pés. Essa duplicidade de pares métricos não parece ser coincidência, principalmente por ocorrer numa passagem em que se mantém uma indignação mais intensa de Lícidas e pela grande semelhança com a retórica de Córion na *Écloga II* virgiliana, como recorda Karakasis (2016, p. 141-142).

O uso do par métrico como recurso se torna mais complexo alguns versos depois, em que o orgulho de Lícidas aos poucos cede a sentimentos mais humildes em relação a Fílis (Calp. *Ecl.* 3.70-85):

Quōd sī | dūrā / tī|mēs || ētī|ām // nūnc : uērbērā, | Phŷlli, (EDDE)
trādīmūs | ēccē / mānūs: || līcēt | illā : uīmīnē | tōrto, (DDDE)
scīlīcēt, | ēt // lēn|tā || pōst | tērgūm : uītē dō|mēntur, (DEEE)
ūt mālā | nōctūr|nī || rēlī|gāuīt : brācchīā | Mōpsi (DEDE)
Tītŷrūs | ēt // fū|rēm || mēdī|ō // sūs|pēndīt ō|uīli. (DEDE)
Āccīpē, | nē // dūbī|tēs, || mērū|īt // mănūs : ūtrāquē | poēnas. (DDDD)
Hīs tāmēn, | hīs // īs|dēm || mănī|būs // tībī : sēpē pā|lūmbes, (DEDD)
sēp(e) ētī|ām // lēpō|rēm || dē|cēptā : mātērē pā|uēntem (DDEE)
mīsīmūs | īn // grēmī|ūm; || pēr | mē // tībī : līlīā | prīma (DDED)

cōntġċ|rūnt // prī|māequē / rō|sā: // uīx|dūm bēnē | flōrem (DEDE)
 dēgūs|tārāt / ā|pīs, || tū | cīngē|bārē cō|rōnis. (EDEE)
 Āurēā | sēd // fōr|sān || mēn|dāx // tībī : mūnērā | iāctat, (DEED)
 quī mētē|r(e) ōccīdū|ā || fē|rālēs : nōctē lū|pīnos (DDEE)
 dīcītūr | ēt // cōc|tō || pēn|sārē / lē|gūmīnē | pānem, (DEED)
 quī sībī | tūnc // fē|līx, || tūnc | fōrtū|nātūs hā|bētur (DEEE)
 uīlīā | cūm // sūbī|gīt || mānū|ālībūs : hōrdēā | sāxis. (DDDD)

Entre o verso 67 e o 72, há a prevalência da cesura pentemímera padrão e das frequentes diéreses bucólicas. Progressivamente, Lícidas se afasta de um discurso mais orgulhoso de si para se aproximar de algo mais próximo da penitência e recordar dos presentes dados à amada. No início da passagem citada, o pastor reconhece que não deve tratar mais Fílis com violência e sugere que amarre suas mãos *post tergum* (“atrás das costas”, v. 72), termos também presentes na *Écloga* I, em que se diz no poema do Fauno que Belona, deusa da guerra, colocará suas mãos nas costas com a chegada do novo *deus*, em um gesto de humilde derrota ou forçada submissão (v. 46-47). Esse intratexto nos auxilia a observar como o pastor abandona de fato essa atitude mais agressiva, uma transição de comportamento que também é marcada por um terceiro par métrico em DEDE, o dos versos 73 e 74. Nessa dupla de versos com cesura pentemímera, a imagem dos braços rendidos é usada para um último recurso para rebaixar Mopso: menciona a vez em que um certo Títiro o prendeu pelos braços e deixou-o suspenso entre as ovelhas.

Do verso 75 em diante, Lícidas relaciona presentes oferecidos a Fílis, sendo frequente o uso do pronome *tibi*, no dativo, no quarto pé, entre cesura heptemímera e diérese bucólica, nos versos 76, 78 e 81. Em todos os casos, na cláusula que se segue ao pronome estão ofertas feitas à jovem: *palumbes*, *lilia prima* e *munera*. Entretanto, os últimos presentes são aqueles concedidos por um “farsante” (*mendax*), descrito em detalhes sórdidos até o verso 85. Digna de nota também é a ocorrência de duas elisões, uma no verso 77, pelo encontro de *saepe* e *etiam*, outra no verso 82, em que *metere* e *occidua* se juntam. Esses três casos de elisão na *Écloga* III já são suficientes para torná-la o poema em que esse fenômeno mais ocorre em Calpúrnio Sículo, dado que corrobora nossa afirmação anterior de que se trata de algo raro em sua poesia.

Do verso 86 até o 91, a ênfase de Lícidas se volta para uma possível consequência da falta de retribuição de seu amor: o suicídio. Após insinuar sua própria morte por enforcamento na azinheira (v. 87-88), o pastor afirma que dois versos serão nela inscritos com um recado seu. Por fim, seu poema se encerra com a solicitação de que Idas que o entregue a Fílis (Calp. *Ecl.* 3.89-98):

Hī tāmēn | āntē / mā|lā || fī|gēntūr / īn : ārbōrē | uērsus: (DDED)
 “Crēdērē | pāstō|rēs || lēuī|būs // nō|lītē pū|ēllis (DEDE)
 Phyllidā | Mōpsūs / hā|bēt || Lŷcī|dān // hābēt : ūltimā | rērum”. (DDDD)
 Nūnc āgē, | sī // quīc|quām || mīsē|rīs // sūc|cūrrīs, ī|ōlla, (DEDE)
 pērfer ēt | ēxō|rā || mōdū|lātō : Phyllidā | cāntu. (DEDE)
 Īpsē prō|cūl // stā|bō || uēl / ā|cūtā : cārīcē | tēctus (DEDE)
 uēl prōpī|ūs // lātī|tāns || uī|cīnā : sāpē sūb | hōrti. (DDEE)
 I. Ībīmūs, | ēt // uēnī|ēt, || nīsī | mē // prā|sāgīā fāl|lunt. (DDDE)
 Nām bōnūs | ā // dēx|trō || fē|cīt // mīhī : Tītŷrūs | ōmen, (DEED)
 quī uēnīt | īnuēn|tā || nōn | īrrītūs : ēccē iū|uēnca. (DEED)

No verso 89, é anunciada a mensagem a ser inscrita numa árvore, o que a torna uma espécie de poema dentro do poema que, por sua vez, faz parte do poema calpurniano, criando-se uma espécie de *mise en abyme*. Os versos da queda de Lícidas tomam os *pastores* como destinatários de um aviso: evitem jovens volúveis (*leuibus... puellis*). No segundo verso, a cesura pentemímera é responsável por separá-lo de vez de Filis, pois Mopso a tem no primeiro hemistíquio, e para Lícidas resta apenas *ultima rerum* (“o fim das coisas”) no segundo, uma cláusula depois de cesura bucólica. Temos aí um verso todo datílico, inclusive no cataléptico evidenciado no sexto pé, e a insistência do ritmo lhe dá um caráter de empenho e ênfase. O verso é provido de três cesuras que marcam bem a separação das personagens. O contraste entre as situações de Mopso e Lícidas ganha uma dimensão especial na repetição de *habet* e no paralelismo sintático entre as orações, em que os rivais aparecem, contudo, como sujeito e objeto. Aqui também é notável que o verbo *habet* tem a segunda sílaba longa na primeira ocorrência e breve na segunda. Assim como muitos outros poetas latinos, Calpúrnio Sículo se permite reformular a fonologia latina em seu uso poético, de modo que essa variação na duração silábica seja possível, mesmo entre duas aplicações tão próximas entre si.

A esse alerta, sucede-se uma última transição relativamente brusca: o pastor volta a se dirigir a Iolas no verso 92 com um verbo no imperativo (*age*), o mesmo já utilizado antes no poema. Destaca-se um fenômeno singular do ponto de vista métrico e rítmico: em vez de um par métrico, há um trio em DEDE do verso 92 ao 94, seguindo, assim, a mesma sequência dos quatro primeiros pés dos pares métricos já analisados. Esse fato se torna mais relevante ainda se observarmos que aqui Lícidas dá a instrução para ir atrás de Filis e entoar seu canto para convencê-la (*exora modulato Phyllida cantu*, v. 93), enquanto ele fica distante e coberto para não ser visto (v. 94). Após esse trio métrico, em que a cesura pentemímera e a diérese bucólica predominam, o verso 95 encerra a participação de Lícidas no poema, mencionando o horto onde pode se esconder, apresentando esse dado na cláusula do verso, estruturada em três

palavras (*saepe sub horti*), em que *sub* e *horti* formam uma palavra métrica, conforme a divisão 2 + (1 + 2) da cláusula de tipo 3 + 2 de Nougaret (1963, p. 42-43).

Finalmente, no verso 96, Iolas declara que buscará Fílis e que ela deve vir, de acordo com presságios (*praesagia*). Trata-se, na verdade, de um augúrio a que ele se refere no verso 97, que introduz o último par métrico do poema, desta vez com sequência em DEED. Esse augúrio é mencionado citando o nome de Títiro na cláusula do verso (*Tityrus omen*) que se segue a uma diérese bucólica precedida de dátilo. Por vezes associado a Virgílio,¹¹⁴ esse pastor-profeta é melhor definido no verso 98, cuja organização rítmica é peculiar. Pela cesura pentemímera e pela diérese bucólica, o verso é dividido em três: antes da cesura, diz-se que Títiro trouxe alguma coisa “renovada”, “reencontrada” (*inuenta*); depois da cesura, o pastor faz isso “não em vão” (*non irritus*); por fim, após a diérese bucólica, a “novilha” (*iuuena*) é introduzida pela interjeição *ecce* (“eis”). Apesar de distantes, os termos *inuenta* e *iuuena* concordam entre si não apenas morfossintaticamente, mas também sonoramente, devido ao fato de apenas três fonemas diferenciá-las.

Em comparação, percebe-se que tanto a *Écloga* II quanto a *Écloga* III tratam de questões amorosas, tópico menos explorado em outros poemas calpurnianos. Embora a paixão tenha lugar como sentimento que motiva Idas e Ástaco, no primeiro poema, e Lícidas, no segundo, a cantarem, não há qualquer indício concreto de que um relacionamento amoroso será estabelecido a partir do canto. Trata-se, com efeito, do contrário: ambos os poemas se enquadram num padrão já presente em Teócrito, por exemplo em seus *Idílios* I e VII, os quais, segundo Hunter (2004, p. 176), apontam para uma divergência entre a felicidade no amor e a vida bucólica.

Em Calpúrnio Sículo, há de fato motivo para considerar os jovens da *Écloga* II infelizes por não conseguirem se aproximar de Crócale, assim como Lícidas aparenta estar desesperado sem Fílis na *Écloga* III. A situação daqueles faz com que Tírsis, o mediador do certame, diga que eles são “iguais” (*pares*) devem viver “em concórdia” (*concordes*) no verso 99, e não mais em competição devido ao amor. O canto é responsável tanto pelo fim do triângulo amoroso quanto pelo retorno dos jovens para os afazeres do campo, uma resolução dupla também presente na *Écloga* II de Nemesiano, como aponta Stanzel (1989, p. 200-201). No caso de Lícidas, seu sentimento o leva a desejar o suicídio, o que seria, é claro, o “fim das coisas” (*ultima rerum*). Entretanto, não deixa de ser curioso que Títiro seja citado por seu

¹¹⁴ Entre pesquisadores que veem o Títiro das *Bucólicas* calpurnianas como um codinome para Virgílio, estão Leach (p. 70, 1973), Langholf (1990, p. 357), Slater (1994, p. 71) e Magnelli (2004, p. 3). Para esses autores, a relação é óbvia dada a presença de Títiro nas *Bucólicas* virgilianas, porém veremos pela análise da *Écloga* IV que essa leitura alegórica não é a única possível a ser feita a partir desse nome.

augúrio favorável à paixão. Trata-se de um momento único nas *Bucólicas* calpurnianas em que um poema não se encerra com a ideia de que o amor promove apenas a discórdia entre os camponeses. Essa questão é retomada na *Écloga* VI, a ser analisada mais adiante, porém ela até o momento parece ser uma grande motivação para o diálogo no livro calpurniano.

Essa dialogicidade nos poemas, no entanto, não implica em relações pacíficas nem em “comunhão espiritual”, como disse Pogglioli (1975, p. 20). Há demonstrações de amizade de acordo com a citada definição de Konstan (1997, p. 148), isto é, relações baseadas em afeto mútuo e igualdade, o que não implica em harmonia completa entre os envolvidos. As complexas relações entre os pastores parecem ser com frequência perturbadas por elementos que poderíamos considerar externos ao mundo bucólico, mas que, em Calpúrnio Sículo, progressivamente insistem em fazer parte dele, como veremos nos próximos poemas.

3.2.3 *Écloga* IV

Na categoria dos chamados poemas políticos, a *Écloga* IV se sobressai por estar em uma posição privilegiada, no meio do livro, como salienta Korzeniewski (1972, p. 214), por exemplo. Além disso, esse poema de 169 versos é o mais longo de Calpúrnio Sículo e maior que qualquer um que integre as *Bucólicas* de Virgílio, as *Bucólicas* de Nemesiano e os *Idílios* bucólicos de Teócrito, com exceção do *Idílio* XXII. Sua extensão, portanto, é motivo de destaque na poesia bucólica antiga. O poema em questão se inicia com uma questão de Melibeu acerca do silêncio, dessa vez não da parte da natureza, como na *Écloga* II, mas sim do pastor Córidon (Calp. *Ecl.* 4.1-8):

M. Quīd tācī|tūs, // Cōrŷ|dōn, || uūl|tūquē / sū|bīndē mī|nāci (DDED)
 quīduē sūb | hāc // plātā|nō, || quām | gārrŭlŭs : āstrēpīt | ūmor, (DDED)
 īnsuē|tā // stātī|ōnē / sē|dēs? // iūuāt : hūmīdā | fōrsan (EDDD)
 rīpā lē|uātquē / dī|ēm || uī|cīnī : spīrītŭs | āmnis? (DDEE)
 C. Cārmīnā | iām // dū|dūm, || nōn | quāē // nēmō|rālē rēs|ŭltent, (DEED)
 uōlūimŭs, | ō // Mēlī|boēē; || sēd | hāc, // quībŭs : āurēā | pōssint (DDDD)
 sēcŭlā | cāntā|rī, || quībŭs | ēt // dēŭs : īpsē cā|nātur, (DEDD)
 quī pōpŭ|lōs // ūr|bēsquē / rē|gīt // pā|cēmquē tō|gātam. (DEDE)

Nos quatro primeiros versos, Melibeu faz perguntas a Córidon, seu interlocutor, para saber por que está “com temível aspecto” (*uultu minaci*) em um lugar que, a princípio, poderia ser visto como um *locus amoenus*. Também é pertinente o fato de que ele é descrito como “tácito” (*tacitus*), adjetivo que figura ainda outras vezes na poesia calpurniana e que, como recorda Paladini (1956b, p. 521), não deixa de ser um intertexto com a *Écloga* IX de Virgílio

e com a segunda *Écloga de Einsiedeln*. Seu uso na abertura do poema calpurniano parece mostrar um lado negativo do silêncio de Córidon, nada convidativo para seu interlocutor, em vez do silêncio meditativo de Lícidas no poema virgiliano. Nos quatro versos seguintes, Córidon responde que, ao contrário do que pensava antes, agora quer cantar “tempos áureos” (*aurea saecula*) e o “próprio deus” (*deus ipse*), que não é definido, como na *Écloga* I. É um primeiro momento nas *Bucólicas* calpurnianas em que um pastor é retratado tão deslocado no espaço rural e de sua matéria para poesia.

Antes de desenvolver hipóteses interpretativas, é fundamental para este estudo avaliar a *Écloga* IV por seus aspectos métricos e discursivos. O primeiro elemento a ser enfatizado na passagem citada é a presença do par métrico em DDED na abertura do poema, sendo muito semelhante ao par em DEED, encontrado no fim da *Écloga* III. Assim como o verso 98 do poema anterior, este poema têm a sílaba *qui* no início dos versos 1 e 2, nas palavras *quid* e *quidue*, respectivamente. Esse tipo de relação, no entanto, depende da textualização do livro na forma em que o conhecemos, isto é, da sequência que faz com que a *Écloga* III se suceda à II. Caso alguém leia os poemas em separado ou em ordem distinta, essas similaridades podem se perder. Ainda nos versos 2, a diérese bucólica anteceder de um dátilo relaciona esse verso com o seguinte, em que a pergunta iniciada termina, estando o mesmo procedimento presente do verso 3 para o 4. Note-se também que, no verso 3, a ausência da cesura pentemímera e sua substituição por uma cesura trocaica no terceiro pé é responsável por enfatizar o verbo *iuuat*, como o faz a diérese bucólica que se sucede a ele.

A partir do verso 5, Córidon responde a Melibeu voltando sua atenção para outro assunto, a poesia, em destaque desde a palavra *carmina* (“poemas”, “versos”). Esse tema é evocado, no entanto, de forma distinta daquela figurada nos poemas anteriores do livro, pois aqui o pastor deseja cantos que “não soem silvestres” (*non... nemorale resultant*) e que sejam dedicados ao “próprio deus” (*ipse deus*). A rejeição da matéria campestre, ligada ao seu local de origem, logo se evidencia por esse comentário, mas não implica necessariamente numa negação da poesia bucólica, como veremos mais adiante. Em relação à métrica, observa-se que como Calpúrnio Sículo, mais uma vez, utiliza-se da cesura para transição sintática, como se vê pela cesura heptemímera no verso 3 e pela pentemímera nos versos 2, 5, 6 e 7. Em detalhes, podemos observar que, no verso 3, um novo período se forma após a cesura, enquanto orações subordinadas são iniciadas a partir da cesura nos versos 5, 6 e 7.

Em resposta a essa declaração de Córídon, Melibeu se refere às singulares habilidades poéticas de seu interlocutor, que é mais jovem que ele. Este, por sua vez, reflete ainda sobre o valor e o objeto de sua poesia (Calp. *Ecl.* 4.9-15):

M. Dūlcē quī|dēm // rēsō|nās, || nēc | tē // dī|uērsūs Ā|pōllo (DDEE)
 dēspīcīt, | ō // iūuē|nīs, || sēd | māgnāē : nūmīnā | Rōmāē (DDEE)
 nōn ītā | cāntā|rī || dē|bēnt, // ūt / ō|uīlē Mē|nālcaē. (DEED)
 C. Quīcquīd īd | ēst, // sīl|uēstrē / lī|cēt // uidē|ātūr ā|cūtis (DEDD)
 āurībūs | ēt // nōs|trō || tān|tūm // mēmō|rābīlē | pago, (DEED)
 nūnc mēā | rūstīci|tās, || sī | nōn // uālēt : ārtē pō|līta (DDED)
 cārminīs, | āt // cēr|tē || uālē|āt // pīē|tātē prō|bāri. (DEDD)

Nos versos 9 e 10, é perceptível a formação de par métrico com padrão DDEE. Também encontramos diérese bucólica no verso 10, desta vez antecedida de espondeu, ao contrário do que se constata no verso 2. Essa ênfase no ritmo coincide com a réplica de Melibeu, que se contrapõe ao pastor, citando elementos das tradições bucólica e épica, como Karakasis bem pontua (2016, p. 54-55). Isso se dá tanto pelo destaque dado ao adjetivo *dulce* (“doce”) no início do verso 9, que nos remete a ὄδυ, a já citada palavra inicial do *Idílio* I de Teócrito, quanto pela menção a Apolo e a “deuses da grande Roma” (*magnae numina Romae*). Entretanto, ao contrário de Karakasis, não vemos aqui uma tentativa de conciliação dessas tradições da parte de Melibeu, pois as negações expressas entre os versos 9 e 11 nos indica que não se deve cantar a grandiosidade romana como se fosse “curral de Menalcas” (*ouile Menalcae*). Do ponto de vista métrico, nota-se como do verso 8 ao 11 cesuras são responsáveis, mais uma vez, pela separação de orações, o que se observa após a cesura pentemímera nos versos 9 e 10 e depois da heptemímera no verso 11. Desse modo, cria-se um realce para as oposições na apresentação das ideias de Melibeu.

Considerando-se o posicionamento negativo de Melibeu exposto, a resposta de Córídon pode ser vista uma defesa reiterada de sua poética, que almeja ir além de sua “aldeia” (*pago*). No verso 12, uma cesura tritemímera destaca do restante do verso uma breve oração, *quicquid id est* (“não importa o que seja”), que se sobressai por sua coloquialidade e sua indiferença (SCHRÖDER, 1991, p. 82), servindo-se assim de brusca introdução para a descrição de sua poesia até o verso 15. Sua *rusticitas* (“rusticidade”) é salientada no verso 14 por uma cesura pentemímera, especialmente pelo fato de ser a única ocorrência desse vocábulo no *corpus* bucólico latino, como apontam Di Lorenzo e Giordano em seu léxico (1996, p. 344). Nesse contexto, a *rusticitas* parece se contrapor à poesia valorizada “por polida técnica” (*arte polita*), técnica que “a agudos ouvidos” (*acutis auribus*) parece não

existir na criação de Córidon. Como Karakasis (2016, p. 56) ressalta, evidencia-se aqui uma polarização entre o campo e a cidade, de forma que a *rusticitas* implica em uma oposição à *urbanitas*, sendo a primeira vista de maneira pejorativa, como fica claro ao fim do poema.

Em relação aos poemas anteriores das *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo, a *Écloga* IV até esse ponto parece ter menos diéreses bucólicas no sentido amplo, ainda que a proporção ainda seja grande nas passagens analisadas, estando presentes nos versos 2, 3, 4, 6, 7, 10 e 14. Sua quantidade aumenta a partir da seguinte passagem, na qual se sobressai o longo questionamento de Melibeu acerca da atitude de seu interlocutor diante do jovem Amintas, referido antes no verso 17 (Calp. *Ecl.* 4.19-30):

M. Iām pŭē|rŭm // cālā|mōs || ēt / ō|dōrāē : uīncŭlā | cēræ (DDDE)
iūngērē | nōn // cōhī|bēs, || lēuī|būs // quēm : sēpē cī|cūtis (DDDE)
lūdērē | cōnān|tēm || uētŭ|īstī : frōntē pā|tērna? (DEDE)
Dīcēn|tēm, // Cōrŷ|dōn, || tē | nōn // sēmēl : īstā nō|tāui: (EDED)
“Frāngē, pŭ|ēr, // cālā|mōs || ēt |nānēs : dēsērē | Mūsas. (DDDE)
Ī, pōtī|ūs // glān|dēs || rūbī|cūndāquē : cōllīgē | cōrna, (DEDD)
dūc ād | mŭlctrā / grē|gēs || ēt | lāc // uē|nālē pēr | ūrbem (EDEE)
nōn tācī|tūs // pōr|tā. || Quīd / ē|nīm // tībī : fistŭlā | rēddet, (DEDD)
quō tū|tērē / fā|mēm? || Cēr|tē // mēā : cārmīnā | nēmo (EDED)
prætēr āb | hīs // scōpŭ|līs || uēn|tōsā / rē|mŭrmŭrāt | ēcho”. (DDED)
C. Hēc ēgō, | cōnfītē|ōr, || dī|xī //, Mēlī|boēē, sēd | ōlim. (DDED)
Nōn ēā|dēm // nō|bīs || sūnt | tēmpōrā, : nōn dēūs | īdem. (DEED)

De início, percebe-se um par métrico em DDDE nos versos 19 e 20, ambos com diérese bucólica precedida de espondeu, que serve de abertura para uma série de diéreses bucólicas que se estende até o verso 24. Nesse trecho, descreve-se um Córidon que consegue ser paterno com Amintas e procura afastá-lo do canto, incitando-o a quebrar sua flauta e abandonar as musas. A razão de Melibeu para recordar seu interlocutor disso reside no fato de que se trata uma declaração contraditória da parte de uma figura que, em princípio, está tão convicta da validade de sua própria poesia. A ênfase do par métrico, portanto, dá-se como início de uma confrontação que torna o diálogo menos harmônico devido às diferenças de Córidon e Melibeu. Este último parece, no verso 22, frisar a quem se refere especificamente pela retomada do nome de seu interlocutor e pelo uso do pronome *te*, elementos que também se destacam metricamente: por uma cesura tritemímera, são bem marcados os termos *dicentem* (“dizendo”) e *Corydon*, o qual, por sua vez, é separado de *te* e do advérbio *non* (“não”) por uma cesura pentemímera. A negação também ressaltada aí, sendo seguida de outra cesura, a heptemímera, e incide sobre o advérbio *semel* (“uma vez”), e não sobre o verbo *notaui* (“notei”) ao fim do verso. Essa constatação pode ser feita não só pela lembrança da existência da expressão *non semel* (“mais de uma vez”), bastante frequente em latim

(GLARE, 1968, p. 1729), mas também pela proximidade de *non* e *semel*, outro termo isolado metricamente por estar situado entre uma cesura heptemímera e uma diérese bucólica.

A partir do verso 23, a declaração de Córidon a que Melibeu se refere é dita por este em discurso direto, algo único na tradição bucólica antiga. Nessa tradição, citações das personagens de um poema com diálogo são mais comuns na voz do narrador e ocorrem na voz da personagem apenas quando são repetidas as palavras de um terceiro, externo ao diálogo, sendo às vezes provenientes de outro poema da mesma obra, como na *Écloga* V de Virgílio (v. 86-87). O poder de argumentar com uma citação *ipsis litteris* às palavras daquele com quem se dialoga, que poderia ser vista como zombaria, proporciona a Melibeu uma condição de maior autoridade que talvez seja derivada de sua idade avançada. Entre o verso 23 e o 28, destacam-se ainda a presença constante da cesura pentemímera e, em menor medida, da diérese bucólica e a inserção do adjetivo *tacitus* no verso 26, já utilizado no verso 1 e aqui, na verdade, negado pelo advérbio *non*, o que evidencia uma certa contradição entre o que Córidon recomenda a seu irmão e sua própria atitude no início do poema. Além disso, é importante salientar nesse trecho que, como recorda Schröder (1991, p. 93), a cidade se torna um elemento intensificado, pois Amintas não é enviado à cidade, mas sim apresentado como alguém que já pode andar “pela cidade” (*per urbem*). Enquanto isso, Córidon, ainda no campo, apenas tem para si a resposta do eco, que lhe *remurmurat*, verbo com o sentido de “remurmurar” apenas em Calpúrnio Sículo (GLARE, 1968, p. 1614; DI LORENZO, GIORDANO, 1996, p. 336).

Após a citação feita por Melibeu, Córidon no verso 29 “confessa” (*confiteor*) que realmente já disse essas mesmas palavras “um dia” (*olim*). Essa confirmação se dá em um momento em que os interlocutores, até aqui discordantes entre si, aproximam-se pelo reconhecimento dos defeitos da parte de um dos pastores. Ademais, pelos aspectos métricos e rítmicos, observa-se como a integração das ideias de ambos os interlocutores é reiterada pelo par métrico em DDED dos versos 28 e 29, que desta vez não é composto de versos de um mesmo enunciador, mas sim de um verso relacionado à citação de Córidon por Melibeu e outro do próprio Córidon declarando sua veracidade. Também deve se salientar que o vocábulo final do verso 28, *echo*, parece reverberar na segunda palavra do verso 29, *ego*, similar à antecessora, mas distinta na duração das vogais *e* e *o* e na consoante, ainda que semelhante por ser também plosiva velar. Desse modo, o “eco ventoso” (*uentosa... echo*) que “remurmura” (*remurmurat*) “desses rochedos” (*ab his scopulis*) os poemas do Córidon do passado citado por Melibeu pode repercutir no Córidon do presente, como um novo

murmúrio. No verso 30, alude-se às diferenças entre os tempos por uma construção em que as cesuras também têm seu papel na construção do sentido: no meio da oração *non eadem sunt tempora* (“os tempos não são os mesmos”), é inserido o pronome *nobis* (“para nós”), cuja posição, isolado como está por uma cesura tritemímera e uma pentemímera, torna-o mais veemente. Após a diérese bucólica nesse mesmo verso, temos a cláusula *non deus idem* (“o deus não é o mesmo”), com três palavras, que constitui uma oração coordenada assindética com a anterior, com o pressuposto verbo *est* (“é”) suprimido por elipse. Mais uma vez, o que fica claro é que o campo passa por mudanças, de modo que o que o Córídon do passado declarou não vale mais para a realidade do presente. Também é possível avaliar essa diferença como uma alusão ao tempo da *Écloga* I, em que a profecia apontava a vinda de um *deus* que, no caso, já está presente no contexto da *Écloga* IV. Trata-se de uma comparação que, como aponta Simon (2007, p. 61), pode suscitar uma leitura alegórica que vê o passado do poema anterior como o tempo de Cláudio, durante o qual Córídon estaria sem interesse em poesia, distinto do presente deste poema, sob o poder de Nero, incentivador das artes.

A partir do verso 31, Córídon assume uma atitude de conciliação, demonstrando gratidão pelo auxílio que lhe foi dado por seu interlocutor para prevenir seu exílio. Sua ambição não deixa de ser reconhecida por Melibeu, comparando-o com Títiro (Calp. *Ecl.* 4.64-72):

M. Māgnā pē|tīs, // Cōrŷ|dōn, || sī | Tītŷrūs : ēssē lā|bōras. (DDED)
 Īllē fū|īt // uā|tēs || sēcēr | ēt // quī | pōssēt ā|uēna (DEDE)
 prēsōnŷ|īssē / chē|lŷn, || blān|dā // cūi : sēpē cā|nēnti (DDEE)
 ādlū|sērē / fē|rā, || cūi | sūbstītīt : āduēnā | quērcus, (EDED)
 quēm mōdō | cāntān|tēm || rūtī|lō // spār|gēbāt ā|cāntho (DEDE)
 Nāīs ēt | īmplīcī|tōs || cō|mēbāt : pēctīnē | crīnes. (DDEE)
 C. Ēst, fātē|ōr, // Mēlī|boēē, / dē|ūs: // sēd | nēc mīhī | Phoēbus (DDDE)
 fōrsītān | ābnŷē|rīt; || tū | tāntūm : cōmmōdŷs | āudi: (DDEE)
 scīmŷs ē|nīm // quām | tē || nōn | āspēr|nātŷr Ā|pōllo. (DEEE)

No verso 64, é possível constatar que a cesura pentemímera enfatiza a menção a Córídon no primeiro hemistíquio, que, por sua vez, é dividido por uma cesura tritemímera, de forma que o nome próprio se destaca de *magna petis* (“você busca grandes coisas”). No segundo hemistíquio, encontra-se a menção a Títiro, padrão de excelência no contexto do poema que, segundo Melibeu, Córídon gostaria de seguir, o que se lê no restante da oração após uma diérese bucólica antecedida de dátilo. Nos versos seguintes, com presença sistemática da cesura pentemímera e, na maioria dos casos, da diérese bucólica, Melibeu descreve a habilidade poética de Títiro de forma grandiloquente, levando Córídon a concluir,

no verso 70, que considera esse poeta um deus (*est, fateor, Meliboe, deus*). Devido às cesuras tritemímera, heptemímera e trocaica do terceiro pé, esse verso se estrutura de forma que o verbo *fateor*... seja separado do vocativo *Meliboe*, que é separado, por sua vez, *deus*, criando-se uma série de pausas. Após uma cesura heptemímera, lê-se outra oração que se refere a um outro deus, Apolo, aqui sob o nome de Febo. Já no verso 71, após uma cesura pentemímera desta vez, uma oração com aliteração em /t/ chama a atenção para o sujeito *tu*, que retoma Melibeus. Em relação a seu interlocutor, Córidon declara, no verso 72, após uma cesura tritemímera, que talvez Apolo não o negligencie, mostrando-se propício, assim como havia feito com Títiro. Isso reforça sua ligação com um aspecto divino do canto, algo que metricamente o verso 70 já nos indica. Dessa forma, a relação de respeito de jovem diante de Melibeus é reiterada aqui de forma elogiosa.

Mais adiante no poema, a partir do verso 73, Melibeus incentiva que Córidon se reveze no canto amebus com seu irmão, Amintas, já mencionado no poema. Nesta passagem, nota-se como o mediador do certame interage com os jovens antes do certame se iniciar (Calp. *Ecl.* 4.80-83):

Dūcītē; | nēc // mōrā | sīt, || uīcī|būsquē / rē|dūcītē | cārmen; (DDDD)
 tūquē prī|ōr, // Cōrŷ|dōn, || tū | prōxīmūs : ībīs, Ā|mŷnta. (DDED)
 C. Āb Iōuē |prīncipī|ūm, || sī | quīs // cānīt : æthērā, | sūmat, (DDED)
 sī quīs Ā|tlāntiā|cī || pōn|dūs // mō|lītūr / Ō|lŷmpi. (DDEE)

De início, observa-se no verso 80 como duas orações são mais uma vez separadas pela cesura pentemímera, deixando-se claro que são duas instruções distintas da parte do mediador. Essa divisão se repete no verso 81, em que Melibeus se refere no primeiro hemistíquio a Córidon, utilizando o pronome *tu* e o adjetivo *prior* (“primeiro”), e no segundo a Amintas, com o mesmo pronome e o adjetivo *proximus* (“seguinte”). Assim como na *Écloga* II, vemos aqui como a sintaxe e a métrica trabalham em conjunto para criar uma noção de igualdade entre os competidores. No verso 82, com cesura pentemímera, Córidon começa seu canto com uma invocação de Júpiter no primeiro hemistíquio, dando ênfase para um deus que, como indica Karakasis (2016, p. 67), não é uma referência frequente na tradição bucólica antiga, com poucas ocorrências, como na *Écloga* III de Virgílio (v. 60), por exemplo. No segundo hemistíquio, uma oração subordinada é introduzida para estabelecer uma condição para a invocação dessa divindade: o canto do éter, matéria que, desta vez, pertence mais ao universo da poesia didática do que à poesia bucólica. A outra condição para a menção a Júpiter é apresentada no verso 83 e reitera essa relação com a poesia didática. Percebe-se

aqui claramente que as intenções de dialogar com gêneros poéticos considerados mais elevados é a tônica da poética de Córion.

No trecho citado, também é possível observar que os versos 81 e 82 formam um par métrico em DDED, com diéreses bucólicas antecedidas de dátilo. Mais uma vez, esse par se divide entre as vozes de duas personagens do poema, no caso, Melibeu e Córion, ocorrendo de novo no poema apenas nos versos 141 e 142, próximo ao fim do canto amebau. Esse dado nos serve como motivo a mais para considerar esse fenômeno como algo específico, utilizado para expressar amabilidade e concórdia entre interlocutores no contexto da *Écloga* IV.

Depois de cinco versos na voz de Córion, Amintas canta também com um intervalo de cinco versos, ainda tratando de deidades que se mostram favoráveis a seu canto, tópico que é mantido na réplica de seu irmão (Calp. *Ecl.* 4.87-96):

A. Mē quōquē | fācūn|dō || cōmī|tātūs / Ā|pōllīnē | Cāsar (DEDD)
 rēspīcī|āt, // mōn|tēs || nēu | dēdīg|nētūr ā|dīre, (DEEE)
 quōs ēt | Phoēbūs / ā|māt, || quōs | Iūppītēr : īpsē tū|ētur: (EDED)
 īn quībūs | Āugūs|tōs || uī|sūrāquē : sāpē trī|ūmphos (DEED)
 lāurūs | frūctīfī|cāt || uī|cīnāquē : nāscītūr | ārbos. (EDED)
 C. Īpsē pō|lōs // ētī|ām || quī | tēmpērāt : īgnē gē|lūque, (DDED)
 Iūppītēr | īpsē // pā|rēns, || cūi | tū // iām | prōxīmūs | īpse (DDEE)
 Cāsar hā|bēs, // pōsī|tō || pāu|līspēr : fūlmīnē | sāpe (DDEE)
 Crēsīā | rūrā / pē|tīt || uīrī|dīquē / rē|clīnīs īn | āntro (DDDD)
 cārmīnā | Dīctā|īs || āu|dīt // Cū|rētīcā | sīluis. (DEEE)

Amintas se pronuncia pela primeira vez no verso 87, em que o pronome *me* e o advérbio *quoque* (“também”) são enfatizados por sua presença no início da oração. O jovem pastor segue o padrão de seu irmão e também apela a uma entidade não tradicionalmente bucólica, o próprio imperador, próximo de Apolo mesmo na organização do texto, já que ambos se situam ao fim do verso, após uma cesura trocaica no quarto pé. No verso 89, com cesura pentemímera, vê-se que novamente deuses são emparelhados quando Amintas menciona que os mesmos montes são amados por Febo, no primeiro hemistíquio, e protegidos por Júpiter, no segundo, sendo os montes retomados pelo pronome *quos* (“os quais”) repetido em casa uma das orações. Já nos versos 90 e 91, dois fenômenos rítmicos os ligam de forma peculiar: vocábulos sonoramente semelhantes com a partícula *-que* são inseridos entre a cesura pentemímera e diérese bucólica (*uisuraque* e *uicinaque*), e palavras que rimam em *-ōs* encerram os versos (*triumphos* e *arbos*). Ademais, se analisarmos os versos 89 e 91, veremos que também é perceptível a reaparição de um recurso que conhecemos nos versos 92 e 94 da *Écloga* I: um par métrico em EDED intercalado por um verso em outra sequência, no caso, em DEED. Veremos que, a partir desse trecho, esse artifício se torna cada vez mais recorrente

nas *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo. Nesse contexto, ele faz com que consideremos em conjunto os elementos presentes no trecho entre o verso 89 e 91 associados aos deuses antes mencionados.

A partir do verso 92, observa-se como Córidon recria fenômenos métricos e rítmicos presentes na voz de Amintas, mas de forma distinta. Aqui também os versos 93 e 94 estabelecem um par métrico em DDED com cesuras pentemímeras e diéreses bucólicas. De forma espelhada, nos versos 93 e 94, também temos vocábulos semelhantes entre si após a pentemímera, no caso, *qui* e *cui*. Além disso, Córidon reitera o que seu irmão diz ao apresentar mais uma vez seu César “próximo” (*proximus*) de Júpiter, fornecendo ainda detalhes que situam Júpiter no mesmo ambiente em que, segundo o mito, o deus se desenvolveu, isto é, no bosque de Dicte, mencionado no verso 96. Esse mesmo bosque é, de certa maneira, retomado por Amintas em sua réplica, como se vê na passagem abaixo (Calp. *Ecl.* 4.97-104).¹¹⁵

A. Āspīcīs | ūt // uīrī|dēs || āu|dītō : Cāēsārē | sīluæ (DDEE)
 cōntīcē|ānt? // Mēmī|nī, || quā|muīs // ūr|gēntē prō|cēlla, (DDEE)
 sīc nēmūs | īmmō|tīs || sūbī|tō // rēquī|ēscērē | rāmis, (DEDD)
 ēt dī|xī: // “Dēūs | hīnc, || cēr|tē, // dēūs : ēxpūlit | ēuros.” (EDED)
 Nēc mōrā, | Phārsālī|æ || sōlū|ērūnt : sībīlā | cānnæ. (DDDE)
 C. Āspīcīs | ūt // tēnē|rōs || sūbī|tūs // uīgōr : ēxcītēt | āgnos, (DDDD)
 ūtquē sū|pēr|fū|sō || māgīs | ūbērā : lāctē grā|uēntur (DEDD)
 ēt nū|pēr // tōn|sīs || ē|xūndēt : uēllērā | fētīs? (EEEE)

No verso 97, Amintas se dirige ao seu irmão, com que compete no canto amebou, pelo verbo que abre o verso, isto é, *aspicis* (“vês”, “observas”), com ocorrência anterior no verso 22 da *Écloga* I, mudando seu discurso da terceira pessoa para a segunda pessoa do singular. Nessa tentativa de estabelecer um diálogo mais próximo com Córidon, o jovem retoma nesse mesmo verso o verbo utilizado no verso 96, *audit*, na mesma posição, isto é, após a cesura pentemímera, porém aqui o verbo está no particípio perfeito, como *audito*. Ele também alude ao bosque de Dicte, mencionado no verso 96, pelo uso do mesmo vocábulo (*silua*) também no último pé, mas no nominativo plural. Nessa situação, a associação entre Júpiter e o imperador se torna ainda mais evidente, pois as referidas matas agora silenciam após a menção do nome do César. Como resultado, Amintas relata no verso 100 que “falou”

¹¹⁵ É pertinente salientar que a ordem e a designação das vozes no canto amebou estabelecidas por Amat (1991), na edição adotada como texto-base desta tese, são iguais às das edições de Baehrens (1881), Keene (1887), Duff e Duff (1934) e Vinchesi (1996), mas divergentes das disponíveis nas edições de Giarratano (1943) e Korzeniewski (1971), por exemplo. Embora aspectos de crítica textual não façam parte dos objetivos deste trabalho, cabe-nos declarar que a apreciação métrico-rítmica feita em nossa análise parece corroborar a escolha de Amat, como será possível constatar.

(*dixi*) que um *deus* expulsou os Euros, ou seja, os ventos que tornavam sonora a mata. Em seu estudo, Baraz (2015, p. 110) aponta a semelhança desse trecho com a abertura da *Écloga* II, na qual os Euros também se interrompem para que o canto comece, tendo um papel passivo em sua produção. Também destacaríamos que a natureza mais uma vez cede seu espaço sonoro para a voz humana, o que se torna claro quando Amintas se pronuncia no verso 100, e torna-se um elemento predominantemente visual.

Já no verso 101, o cantor volta ao papel de narrador do acontecimento ao destacar que “canas de Farsália” (*Pharsaliae... cannae*) produziram silvos. Aqui cabe ressaltar que a escolha textual de *Pharsaliae* da edição de Amat (1991) é contestada por outros editores, como Duff e Duff (1934) e Vinchesi (1996), que privilegiam a emenda *Parrhasiae* (“de Parrásia”), enquanto Korzeniewski (1971), por exemplo, adota a mesma opção de Amat. Keene (1996, p. 106) rejeita a opção *Pharsaliae* devido à suposição de que não se enquadra no metro, afirmação que se baseia no fato de que vogal da segunda sílaba é mais frequentemente longa. No entanto, também é possível afirmar que esse seria apenas mais um abreviamento de vogal dos muitos presentes na obra de Calpúrnio Sículo. Deixando essa questão de lado, devemos notar que a associação com Farsália, seja a batalha, seja o local em si, abre precedentes radicalmente diferentes da menção a Parrásia, cidade da Arcádia. Ao partir da relação com Farsália, observa-se como o som seria produzido com instrumentos advindos de uma região pastoril e, ao mesmo tempo, com uma história bélica significativa para Roma, criando-se a ideia de que não haverá mais guerra civil, como aponta Amat em nota (1991, p. 111), algo já profetizado na *Écloga* I (v. 46-50).

Após os cinco versos de Amintas, Córídon se volta no verso 102 para seu irmão, usando o mesmo verbo que ele, *aspicis*, no começo de seu canto. Esse termo também, como no verso 97, introduz uma oração subordinada iniciada em *ut* (“que”), conjunção que é sucedida de uma cesura tritemímera. Como nos versos anteriores, aqui também se nota o uso extensivo da diérese bucólica, precedida de dátilo ou não, entre períodos que descrevem uma alegria que chega ao campo com as mudanças da *aurea aetas* (“áurea idade”) profetizada na *Écloga* I. Esse cenário prodigioso continua a ser descrito por ambos os pastores, com destaque para as atividades presentes neste trecho na voz de Amintas (Calp. *Ecl.* 4.117-121):

A. Iām něquē | dāmnā|tōs || mētū|īt // iāc|tārē lī|gōnes (DEDE)
 fōssōr ēt | īnuēn|tō, || sī | fōrs // dēdīt, : ūtītūr | āuro; (DEED)
 nēc tīmēt, | ūt // nū|pēr, || dūm | iūgērā : uērsāt ā|rātor, (DEED)
 nē sōnēt | ōffēn|sō || cōn|trārīō : uōmērē | māsā, (DEED)
 iāmquē pā|lām // prēs|sō || mägīs | ēt // mägīs : īnstāt ā|rātro. (DEDD)

Nos versos 117 e 118, diz-se que se serve do ouro que encontra um “escavador” (*fossor*), termo derivado da poesia didática virgiliana (Verg. *G.* 2.264) cujo único registro no *corpus* bucólico antigo se dá aqui, de acordo com Di Lorenzo e Giordano (1996, p. 143). A condição em que isso ocorre é detalhada pela oração *si fors dedit* (“se a sorte deu”), situada entre a cesura pentemímera e a diérese bucólica, destacando-se, assim, do restante do período sintático do verso 118. Outro sujeito é apresentado a partir do verso 119, o *arator* (“lavrador”), que já “não teme” (*nec timet*) o que pode encontrar na terra e “mais e mais” (*magis et magis*) se utiliza de seu arado. Esses feitos agrícolas dos novos tempos estão relacionados entre si também pela formação de um trio métrico em DEED entre os versos 118, 119 e 120, todos com cesura pentemímera e diérese bucólica, gerando-se um momento de auge de regularidades métricas que sublinha as transformações no espaço rural e a concordância entre os irmãos que cantam. Essa concórdia também se expressa em outra passagem, já no final do canto amebeu, quando apelos aos deuses, inclusive o imperador, são feitos (Calp. *Ecl.* 4.137-146):

A. Dī, prēcōr, | hūnc // iūuē|nēm, || quēm | uōs // – nēquē : fāllōr – āb | īpso (DDED)
 æthērē | mīsīs|tīs, || pōst | lōngā / rē|dūcītē | uītæ (DEED)
 tēmpōrā | uēl // pōtī|ūs || mōr|tālē / rē|sōlūtē | pēsum (DDED)
 ēt dātē | pēpētū|ō || cæ|lēstīā : filā mē|tāllo: (DDED)
 sīt dēūs | ēt // nō|līt || pēn|sārē / pā|lātīā | cælo! (DEED)
 C. Tū quōquē | mūtā|tā || sēu | Iūppītēr : īpsē fī|gūra, (DEED)
 Cæsar, ā|dēs // sēu | quīs || sūpē|rūm // sūb | ī|māgīnē | fālsa (DEDD)
 mōrtā|līquē / lā|tēs || – ētē|nīm // dēūs –, : hūnc, prēcōr, | ōrbem, (EDDD)
 hōs, prēcōr, | ætēr|nūs || pōpū|lōs // rēgē! : Sīt tībī | cæli (DEDD)
 uīlīs ā|mōr // coēp|tāmquē, / pā|tēr, // nē : dēsērē | pācem! (DEDE)

Nos versos 137 e 138, Amintas se volta para os “deuses” (*dī*), evocados logo no início, e “pede” (*precor*) para que levem aos céus depois de uma longa vida ou que deifiquem em vida o “jovem” (*iūuenem*) enviado aos humanos. Esse jovem seria o imperador, citado como *iūuenis* também na *Écloga* I (v. 44). A segunda possibilidade, da vida como deus na Terra, com “fios celestes de metal perpétuo” (*perpetuo caelestia fila metallo*) a serem dados ao imperador, é enfatizada no ritmo pelo verbo *date* (“dai”, “deem”) no imperativo plural, referindo-se aos deuses, e por um par métrico em DDED. Amintas, por fim, deseja no verso 141 que o imperador não abandone seu palácio e vá para o céu, confirmando sua preferência pela segunda opção das sugeridas aos deuses.

Essa ideia entra em acordo com os desejos de Córidon desenvolvidos a partir do verso 142, em que o pastor apela diretamente ao imperador, iniciando o verso pelo pronome *tu*, o que revela que vê esse *deus* próximo de si, no campo, assim como outros deuses. Nesse

momento, Córidon também apresentado seu César como “o próprio Júpiter em aparência alterada” (*mutata seu Iuppiter ipse figura*), isto é, já deificado como almeja Amintas. A concórdia entre os irmãos é manifestada aqui também por um par métrico, desta vez em DEED, composto do verso 141, na voz de Amintas, e do 142, na voz de Córidon. Esse recurso do par dividido entre duas personagens, cuja ocorrência anterior está nos versos 81 e 82, mais uma vez parece corroborar a amabilidade e o consentimento entre os interlocutores, algo especialmente digno de nota no contexto do canto amebeu da *Écloga* IV. A afinidade do canto dos dois também pode ser constatada pelo fato de que as cesuras e a diérese bucólica dos versos 139 e 140 são idênticas às dos versos 141 e 142, como se o segundo par métrico fosse um espelho do anterior, com exceção da sequência dos quatro primeiros pés, distinta apenas por um pé. Assim como seu irmão, Córidon também “pede” (*precor*) algo, em repetição nos versos 144 e 145, mas desta vez pede ao próprio deus-imperador com ênfase que “eterno reja os povos” (*aeternus populos rege*), ideia que já havia apresentado no verso 8 do poema. Trata-se de um encerramento de canto amebeu incomum, próximo do discurso panegírico presente na epopeia, o que não significa que não se enquadre no gênero bucólico, como explica Karakasis (2016, p. 77).

A partir do verso 147, Melibeu conclui o certame com admiração pelo canto dos participantes, aproximando-se dos ideais manifestos por Córidon no início do poema (Calp. *Ecl.* 4.147-151):

M. Rūsticā | crēdē|bām || nēmō|rālēs : cārmīnā | uōbis (DEDE)
 cōncēs|sīssē / dē|ōs || ēt / ō|bēsīs : āurībūs | āpta. (EDDE)
 Vērūm, | quā // pār|būs || mōdō | cōncīnū|īstīs ā|uēnis, (EDDD)
 tām līquī|dūm, // tām | dūlcē / cā|nūnt, // ūt : nōn ēgō | mālīm (DEDE)
 quōd Pē|līgnā / sō|lēnt || ē|xāmīnā : lāmbērē | nēctar. (EDED)

O mediador do certame logo declara que esperava *rustica carmina* (“poemas rústicos”) da parte dos competidores, com ênfase no adjetivo, presente no início do verso 147. Trata-se, de certo modo, de uma representação da quebra de expectativa que os próprios leitores da *Écloga* IV podem sentir, principalmente depois de terem lido a *Écloga* II, na qual se desenrola um canto amebeu mais semelhante àquele do paradigma virgiliano. Esse verso de Melibeu também compõe um par métrico em DEDE com o verso 146, de Córidon, sendo o último registro no poema desse recurso partilhado entre duas vozes. Como dito, Melibeu imaginou que ouviria “poemas rústicos”, oferecidos pelos “deuses do bosque” (*nemorales... deos*), porém, após escutá-los, considera-os não mais dignos de “ouvidos obtusos” (*obesis auribus*, v. 148), sendo, portanto, próprios de “agudos ouvidos” (*auribus acutis*), como dito

por Córídon entre os versos 12 e 13. Com efeito, o canto realizado “com flautas iguais” (*paribus... auenis*), como as chama no verso 149, é qualificado pelo mediador como *tam liquidum, tam dulce* (“tão límpido, tão doce”). Note-se que nesse verso é criada uma ênfase para esses termos, pois *tam liquidum* está no início, antes da cesura tritemímera, e *tam dulce* logo em seguida, entre essa cesura e uma cesura trocaica do terceiro pé.

Em resposta aos elogios, Córídon se mostra dividido entre as tarefas pastoris e o canto para, por fim, pedir a Melibeu que seus poemas sejam levados ao *deus* (Calp. *Ecl.* 4.152-159):

C. Ō mīhī | quām // tēnē|rō || dē|cūrrūnt : cārmīnā | uērsu! (DDEE)
 Tūnc, Mēlī|boēē, / sō|nēnt || sī | quāndō : mōntībūs | īstis (DDEE)
 dīcār hā|bērē / Lā|rēm, || sī | quāndō : nōstrā uī|dēre (DDEE)
 pāscūā | cōntīn|gāt! || Vēl|līt // nām : sēpīūs | āurem (DEEE)
 īnuīdā | Pāupēr|tās || ēt | dīcīt : / “Ō|uīlīā | cūra!” (DEED)
 Āt tū, | sī // quā / tā|mēn || nōn | āspēr|nāndā pū|tābis, (EDEE)
 fēr, Mēlī|boēē, dē|ō || mēā | cārmīnā. : Nām tībī | fās est (DDDD)
 sācrā Pā|lātī|nī || pēnē|trālīā : uīsērē | Phoēbi. (DEDD)

Como se observa, o pastor inicia sua resposta com uma interjeição e o pronome *mihi* (“para mim”), com um tom de fascinação que provavelmente levou Amat a inserir um ponto de exclamação no verso 152. Sua admiração vem da constatação de que seus “poemas” (*carmina*) “fluem” (*decurrunt*) por um “verso suave” (*tenero... uersu*), algo expresso, por sua vez, num verso com cesura pentemímera em que o determinante do substantivo *uersu*, no segundo hemistíquio, situa-se no primeiro hemistíquio. É notável também que os substantivos *carmina* e *uersu* são aproximados entre si, posicionados ambos na cláusula após a diérese bucólica. Ademais, esse verso não à toa forma um trio métrico em DDEE com os versos 153 e 154, em que a cesura pentemímera e a diérese bucólica também estão presentes, contendo no intervalo entre si o início de uma oração subordinada, *si quando...* (“se um dia...”). Essa repetição faz com que se sobressaia o impacto sobre a situação de Córídon no campo, que imagina sua vida se seus poemas “soassem” (*sonent*), como dito no verso 153. Desse modo, ao mesmo tempo que o pastor trata de sua poesia, valorizada por Melibeu, observamos metricamente também essa conjunção de fatores que tornam sua manifestação mais entusiasmada, como um *acontecimento* por seu aspecto semiótico. Na estrutura das *Bucólicas* calpurnianas, de fato a mudança ocorrida na poética dos pastores na *Écloga* IV é um acontecimento, o que já levou muitos pesquisadores a considerarem como o poema programático do livro, como Karakasis (2011, p. 239).

Ainda no verso 158, há a primeira cláusula de quatro palavras da poesia calpurniana, sendo possível enquadrá-la na divisão $(1 + 2) + (1 + 1)$ da cláusula de tipo $3 + 2$, definida por Nougaret (1963, p. 42-43), considerada uma forma rara no hexâmetro latino. Essa cláusula ocorre em conjunto com uma diérese bucólica antecédida de dátilo que, de acordo com Soubiran (1966, p. 24) e Baños (1986, p. 281-282), poderia ser qualificada como uma pontuação bucólica. A esses elementos métricos, soma-se o fato de que, na passagem do verso 158 ao 159, menciona-se uma espécie de “recanto” ou “santuário” (*penetralia*) de Apolo, no monte Palatino, o qual também poderia ser uma alusão a uma morada de Nero no mesmo local por um jogo de palavras, segundo Amat (p. 111). Ritmicamente, devido à cláusula de aspecto peculiar e à diérese bucólica, o período sintático que cita o santuário o qual Melibeu pode acessar ganha destaque.

Após a resposta de Córidon, Amintas se pronuncia de maneira entusiasmada, e Melibeu encerra o poema com menção ao calor abrasante (Calp. *Ecl.* 4.164-169):

A. Rēspīcī|āt // nōs|trōs // ūtī|nām // fōr|tūnā lā|bōres (DEDE)
 pūlchrīōr | ēt // mērī|tāē // fāuē|āt // dēūs : īpsē iū|uēntae! (DDDD)
 Nōs tāmēn | īntērē|ā // tēnē|rūm // māc|tābīmūs | hāēdum (DDDE)
 ēt pāri|tēr // sūbī|tāē // pērā|gēmūs : fērcūlā | cēnā. (DDDE)
 M. Nūnc ād | flūmēn / ō|uēs // dē|dūcītē : iām frēmīt | aestas, (EDED)
 iām sōl | cōntrāc|tās // pēdī|būs // māgīs : ādmōuēt | ūmbas. (EEDD)

De início, nos versos 164 e 165, Amintas diz ter esperança de que a “sorte” (*fortuna*) valorize os “esforços” (*labores*) e que o “próprio deus” (*deus ipse*) apoie os jovens, dentre os quais ele e seu irmão se incluiriam. Como celebração, propõe, nos versos 166 e 167, sacrificar um “cabrito tenro” (*tenerum... haedum*) e preparar um “jantar imprevisto” (*subitae... cena*), ações que, ritmicamente, são também enfatizadas pelo par métrico em DDDE que se forma entre esses versos. Como resposta a essa animação, Melibeu, em apenas dois versos, aconselha os pastores a retomarem seus afazeres devido ao “estio” (*aestas*) que “freme” (*fremit*) devido ao sol ascendente, como é esclarecido logo depois. De maneira inesperada, os dois versos finais do poema não são realçados por um par métrico, mas sim por um homeoteleuto em -ās com *aestas* e *umbas*, elementos que se complementam na vida dos pastores na poesia bucólica antiga.

A *Écloga* IV, apesar de suas particularidades, não parece, ao nosso ver, ser uma indicação de que Calpúrnio Sículo expressa uma rejeição da tradição bucólica virgiliana, tal como é indicado por Newlands (1987, p. 227) e Baraz (2015, p. 108), por exemplo. Com

efeito, a própria Newlands vê no poeta aspectos que podem situá-lo melhor em relação ao gênero poético:

First, he inverts Vergilian values in order to produce his own criticism of pastoral poetry. Second, through his development of one major character, Corydon, a figure of a young, struggling poet, Calpurnius fuses his critique of pastoral poetry with his critique of the current system of patronage. [...] He is no mindless imitator of Vergil and Theocritus; rather, he points pastoral in new directions.¹¹⁶ (NEWLANDS, 1987, p. 219).

Podemos dizer, portanto, que Calpúrnio é um poeta que busca repensar a poesia bucólica, e não simplesmente recusá-la ao se afastar da prática de Virgílio. Desse modo, é possível discordar de Newlands quando afirma que a rejeição da “paisagem bucólica” em Calpúrnio é também uma rejeição da poesia bucólica (1987, p. 226), pois não há necessariamente uma recusa do campo em seus poemas. O que há é o posicionamento desfavorável à matéria campestre, expresso por Córidon nesse poema, mas que não pode ser igualado à opinião do poeta nem à visão construída em todo o livro, visão que se elabora aos poucos, cada vez mais complexa em si mesma, como nossa análise pretende continuar a expor nas próximas seções.

3.2.4 *Éclogas V e VI*

Após a *Écloga IV*, vemo-nos na segunda metade das *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo, composta de textos que se relacionam com cada vez mais aspectos métricos e discursivos das composições que os antecedem. Caso leiamos as *Éclogas V e VI* como derivações do poema anterior, programático segundo Karakasis (2016, p. 48), será possível observar alguns desses aspectos, porém outros, como veremos, parecem nos remeter mais aos primeiros poemas do livro. Além das semelhanças, notam-se pelo menos dois aspectos principais da *Écloga V* que fazem com que ela se diferencie de outros poemas do livro de Calpúrnio Sículo: a forma de monólogo e o tema bastante caro à poesia didática e à prosa técnica sobre a agricultura. Antes do longo monólogo de Mícon voltado ao jovem Canto (*Canthus*), assim descreve-se o espaço em que as personagens se encontram (Calp. *Ecl.* 4.1-4):

¹¹⁶ “Primeiro, ele inverte os valores virgilianos a fim de produzir sua própria crítica à poesia bucólica. Segundo, através de seu desenvolvimento de um personagem importante, Córidon, figura de um poeta jovem e em dificuldades, Calpúrnio funde sua crítica à poesia bucólica com sua crítica ao atual sistema de clientelismo. [...] Ele não é um imitador insensato de Virgílio e Teócrito; ao contrário, ele leva a poesia bucólica para novas direções.”

Fōrtě Mĩ|cōn // sěnĩ|ōr || Cān|thūsquē, / Mĩ|cōnĩs ā|lūmnus, (DDED)
 Tōrrēn|tēm // pātũ|lā || uĩ|tābānt : īlicē | sōlem, (EDEE)
 cūm iūuē|nĩ // sěnĩ|ōr || prǣ|cēptā / dā|tūrūs ā|lūmno (DDED)
 tālĩā | uērbā / rē|fērt || trēmũ|līs // tītũ|bāntĩā | lābris: (DDDD)

No verso 1, com cesura pentemímera, Mícon é apresentado como *senior* (“mais velho”) no primeiro hemistíquio, e Canto, como *Miconis alumnus* (“aluno de Mícon”) no segundo. Dentro de cada hemistíquio, nota-se como outras cesuras – a tritemímera, no primeiro, e uma trocaica, no segundo – separam o nome da personagem de sua definição. Em consequência disso, a diferença de idade entre as personagens é logo sublinhada, implicando também em uma diferença de estatuto, pois o mais velho é professor do mais jovem. Além do adjetivo *senior*, a ideia da velhice pode ser apreendida do próprio nome Mícon que, apesar de ser um nome recorrente na tradição bucólica, presente nos *Idílios* de Teócrito (5.112) e nas *Bucólicas* de Virgílio (3.10, 7.30), apenas seu homônimo da *Écloga* VII virgiliana, definido como *paruus* (“pequeno”), dá-nos a ideia de ser uma versão mais jovem do pastor calpurniano. Já o vocábulo *alumnus* também pode ser entendido como “filho adotado”, solução defendida por Duff e Duff (1934, p. 259), Korzeniewski (1971, p. 103) e Vinchesi (1996, p. 127), possibilidade que apenas complementa a interpretação de que Canto está na condição de jovem aprendiz. Na abertura do poema, outra informação fornecida é que o encontro de Mícon e Canto se dá “ao acaso” (*forte*), dado que nos insere em um tempo impreciso. Já no verso 2, o espaço é introduzido como um lugar sob a “azinheira ampla” (*patula... ilice*) onde o velho e o jovem “evitavam” (*uitabant*) o “tórrido sol” (*torrentem... solem*). Esse refúgio com características de *locus amoenus* é apresentado de forma curiosa, estando *torrentem* e *solem* respectivamente como primeira e última palavras do verso, como se estivessem ao redor de *patula* e *ilice*, que, por sua vez, abriga o verbo que define a ação de fuga das personagens para esse local. A essa descrição espacial, segue-se o verso 3, em que outra atividade é apresentada, uma aula do *senior* para seu aluno.

Em termos métricos, destaca-se a construção de par métrico em DDED entre os versos 1 e 3 intercalado por um verso em outro padrão, compostos por cesuras idênticas, isto é, uma tritemímera, uma pentemímera e uma trocaica no quarto pé. Essa estrutura com intercalação surge nas *Bucólicas* calpurnianas nos versos 92 e 94 da *Écloga* I, mas apenas os versos 92 e 94 da *Écloga* IV também são idênticos em cesuras e diéreses. No caso da *Écloga* V, observa-se também que os versos 1 e 3 se relacionam entre si por suas personagens, referências interligadas pela presença do vocábulo *senior* entre as cesuras tritemímera e pentemímera e dos vocábulos *alumnus* e *alumno* ao fim do verso 1 e do 3, respectivamente.

Desse modo, esse par métrico intercalado chama a atenção do leitor logo no início do poema para as figuras importantes do poema, ainda que apenas uma delas se pronuncie de fato: o velho Mícon. É ele que, a partir do verso 5, toma conta do poema para lecionar sobre o cultivo do campo. No entanto, a narração ainda salienta no verso 4, marcado pela aliteração em /t/, como o preceptor pronuncia *talia uerba titubantia* (“tais hesitantes palavras”) com *tremulis labris* (“trêmulos lábios”). Para Keene (1996, p. 117), essa descrição reforça a imagem de Mícon como alguém enfraquecido pela idade avançada, porém também podemos interpretar que não haveria aqui a confiança na voz que se esperaria de um professor. Segundo Paladini (1956b, p. 526), a aliteração é a principal responsável pela pictoricidade desse verso, que, em sua opinião, também representa o tremor característico da velhice. Korzeniewski (1971, p. 49) vê aqui possíveis intertextos virgilianos e ovidianos que, apesar de sua relevância, não explicam a titubeação nas palavras e nos lábios da personagem. De todo modo, tal qual a poesia didática, o que a *Écloga V* nos oferece é um discurso em primeira pessoa em que uma segunda pessoa, o aluno, é mencionado a todo tempo (Calp. *Ecl.* 5.5-13):

“Quās ēr|rārē / uī|dēs || īn|tēr // dū|mētā cā|pēllas (EDEE)
 cānāquē | lāscī|uō || cōn|cīdērē : gērmīnā | mōrsu, (DEED)
 Cānthē pū|ēr, // quōs | ēccē / grē|gēs // ā : mōntē rē|mōtos (DEDE)
 cērnis īn | āprī|cō || dē|cērpērē : grāmīnā | cāmpo, (DEED)
 hōs tībī | dō // sēnī|ōr || iūuē|nī // pātēr : īpsē tū|ēndos (DDDD)
 āccīpē. | Iām // cēr|tē || pōtēs | īnsū|dārē lā|bōri, (DEDE)
 iām prō | mē // gnā|uām || pōtēs | ēxēr|cērē iū|uēntam. (EEDE)
 Āspīcīs | ūt // nō|bīs || iām | dūdūm : mīllē quē|rēlas (DEEE)
 āffērāt | ēt // bācū|lūm || prēmāt | īnclī|nātā sē|nēctus? (DDDE)

De início, no verso 5, Mícon apresenta a seu interlocutor as cabras que eles veem, cabras cujas ações aos poucos descreve nos versos seguintes até oferecê-las a Canto no verso 9. Essa relação entre o velho professor e seu discípulo ou filho é logo estabelecida pelo verbo *uides*, na segunda pessoa do singular. Observa-se, por um lado, que Mícon poderia apenas relatar o que fazem os animais em seu espaço supondo que seu interlocutor está também atento para os detalhes. Por outro lado, a inserção do verbo ali se dá para informar que Canto realmente está com ele no mesmo lugar de onde tudo pode ser visto, dado necessário para o leitor do poema. Quanto às cabras, observa-se primeiramente que elas “vagam” (*errare*) “entre arbustos” (*inter dumeta*), ou seja, sem qualquer impedimento. Não à toa, *inter dumeta* é também um intratexto, pois a mesma expressão está presente no verso 46 da *Écloga IV*, na mesma posição no verso, também antecedida de uma cesura pentemímera e dividida por uma cesura heptemímera. Essa relação nos leva a associar esses arbustos àqueles entre os quais

Córidon diz que seus poemas não serão honrados (*nec quisquam nostras inter dumeta Camenas / respiceret...*, Calp. *Ecl.* 4.46-47). Desse modo, a vegetação que, por metáfora, remete ao campo na percepção de Córidon é o ambiente no qual se situam os animais apresentados e, por consequência, as personagens do poema. Ainda sobre as cabras, é pertinente constatar, como aponta Korzeniewski (1971, p. 47), que o Títilo da *Écloga* I de Virgílio, no verso 9, diz que suas “vacas” (*meas boues*) “vagam” (*errare*) e menciona que Melibeus, seu interlocutor, pode ver isso (*ut cernis*, “como você vê”). Portanto, embora a *Écloga* V calpurniana seja frequentemente lida como um poema similar às *Geórgicas*, há elementos que ainda a mantêm próxima da tradição bucólica, inclusive de outros poemas de Calpúrnio Sículo, como demonstram também Esposito (2012) e Cerqueira (2016).

Ao longo desse trecho, alguns aspectos métricos podem ser observados, como o par métrico em DEED entre os versos 6 e 8 intercalado por outro verso de padrão distinto, com cesura pentemímera e diérese bucólica antecedida de dátilo. No verso 6, descreve-se como as cabras “moem” (*concidere*) os “pálidos brotos” (*cana germina*)¹¹⁷ com uma “faminta mordida” (*lasciuo morsu*), ação que é bastante semelhante à descrita no verso 8, em que os “rebanhos” (*greges*) citados no verso 7 “arrancam” (*decerpere*) o “capim” (*gramina*) no “campo ensolarado” (*in aprico campo*). A proximidade entre os animais que pastam nesse espaço é reforçada não só pelo par métrico, mas também por afinidades sonoras, como o fato de ambos os versos se iniciarem em /k/ (*canaque* e *cernis*) e terem um adjetivo no ablativo singular terminado em -ō (*lasciuo* e *aprico*), um verbo no infinitivo presente entre a cesura pentemímera e a diérese bucólica (*considerare* e *decerpere*) e, finalmente, vocábulos quase idênticos para o alimento consumido (*germina* e *gramina*).

Outro dado relevante, como ressalta Amat em nota (1991, p. 114), está no verso 6, que contém cláusula semelhante à do verso 50 do *Culex* (“Mosquito”), poema do *Apêndice virgiliano*, em que se diz o seguinte a respeito das cabras: *tondebant tenero uiridantia gramina morsu*.¹¹⁸ Ao mesmo tempo, um pouco antes nesse mesmo poema, no verso 47, lê-se o seguinte a respeito da montanha à qual o pastor se dirigiu com seu rebanho: *lurida qua patulos uelabant gramina colles*.¹¹⁹ Além da palavra *gramina* também presente numa cláusula, percebe-se como no *Culex* o pastor vai à montanha com o rebanho, enquanto em Calpúrnio Sículo, no verso 7 situado entre o par métrico, os citados “rebanhos” (*greges*)

¹¹⁷ Amat (1991) opta pela variante *germina*, presente em apenas um manuscrito, assim como Korzeniewski (1971). Já *gramina* é a preferência de Keene (1887), Duff e Duff (1934) e Vinchesi (1996), dentre outros. Independentemente da escolha lexical, nossa análise a princípio se mantém válida.

¹¹⁸ Na tradução de Marina Grochocki: “tosam / verdes gramas com tenra mordida” (2019, p. 133).

¹¹⁹ Na mesma tradução: “na qual pálidas gramas recobrem / amplas colinas” (2019, p. 131).

“voltaram da montanha” (*a monte remotos*), como se retornassem da fartura que é descrita do verso 50 em diante no poema do *Apêndice virgiliano*. Pode-se perceber, portanto, que o cenário pintado por Mícon parece adequado de um ponto de vista bucólico, o que é reforçado pela métrica.

A participação de Canto na apreciação desse espaço e dos animais é também reiterada nessa passagem, como no verso 7, no qual ele é referido no vocativo e qualificado como “jovem” (*Canthe puer*), isto é, com a mesma palavra, *puer*, usada para definir Ástaco e Idas na *Écloga* II, Mopso na *Écloga* III e Tírsis na *Écloga* IV. A relação professor-aluno estabelecida no poema é, de certa forma, replicada também na *Écloga* IV, pois, como vimos, Córidon foi quem ensinou a arte do canto a Amintas, seu irmão. A diferença entre essa situação e a da *Écloga* V está no fato de que a lição em si é o objeto deste poema e que, em vez de irmão, Mícon é um idoso e, provavelmente, o pai de Canto. Outro indício de intenção de diálogo da parte do professor está no verso 8, em que um verbo, *cernis* (“você vê”), também presente no verso 4 da *Écloga* I, aparece para Mícon dizer que seu aluno pode observar os rebanhos vindos da montanha.

No verso 9, mais uma vez, essa relação é reforçada pela declaração do idoso de que ele dá para seu aluno os animais mencionados: *hos tibi do* (“dou-os para você”). Em seguida, entre uma cesura tritemímera e uma pentemímera, também se reiteram sua idade (*senior*) e, entre a pentemímera e uma heptemímera, a do seu interlocutor (*iuvēni*). Essa última palavra se refere ao destinatário da ação do *pater* (“pai”), que aparece em seguida, entre a heptemímera e uma diérese bucólica, sendo também o termo que fundamenta leituras que atribuem a paternidade adotiva a Mícon, como em Esposito (2012, p. 53). Nesse mesmo verso, também se inicia uma oração após uma diérese bucólica antecedida de dátilo, que se enquadra como pontuação bucólica, segundo Soubiran (1966, p. 24) e Baños (1986, p. 281-282). Essa oração se encerra no começo do verso seguinte: *ipse tuendos / accipe* (“aceita-os para cuidar”), com um comando da parte do professor cuja aceitação pelo aluno é o pressuposto para todas as recomendações delineadas no poema desse ponto em diante.

Ao longo do poema, caracterizado como um diálogo com aparência de monólogo, pois não temos acesso a nenhuma réplica, outros verbos na segunda pessoa do singular são registrados no discurso de Mícon, inseridos para trazer seu interlocutor para mais perto de seu ponto de vista. No verso 10, o verbo *potes*, colocado após uma cesura pentemímera, determina que quem “já” (*iam*) terá a possibilidade de “suar com o trabalho” (*insudare labori*) com os animais é Canto. Essa ideia da possibilidade é secundada pelo verso 11, novamente

com o verbo *potes* depois de cesura pentemímera e seguido de um verbo no infinitivo presente, *exercere* (“exercitar”) e com o advérbio *iam*, desta vez no começo do verso. Em seguida, o verbo *aspicis* (“você observa”), com ocorrência anterior no verso 22 da *Écloga* I e nos versos 97 e 102 da *Écloga* IV, abre o verso 12, que introduz uma pergunta a Canto a qual se encerra no verso 13. Essa questão fica sem resposta do discípulo, devido à ausência de sua voz no poema, e é baseada na própria experiência da velhice do enunciador. A partir dessas observações, podemos perceber que, embora seja uma espécie de monólogo, o discurso de Mícon prevê a todo tempo uma dialogicidade, utilizando-se de verbos presentes em diálogos de poemas anteriores das *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo.

A lição dada por Mícon continua nos versos abaixo, com instruções a respeito das cabras e das estações do ano (Calp. *Ecl.* 5.14-18):

Sēd quā | lēgē / rē|gās || ēt / ā|māntēs : lūstrā cā|pēllas (EDDE)
 ēt mēlī|ūs // prā|tīs || ēr|rāntēs : mōllībūs | āgnas, (DEEE)
 pērcipē. | Vērē // nō|uō, || cūm | iām // tīn|nīrē uō||lūcres (DDEE)
 īncipī|ēnt // nī|dōsquē / rē|uērsā / lū|tābīt hī|rūndo, (DEDD)
 prōtīnūs | hībēr|nō || pēcūs | ōmnē / mō|uēbīs ō|uīli. (DEDD)

A partir do verso 14, inicia-se um período sintático que termina no verso 16, com o imperativo *percipe* (“aprenda”, “observe”), pelo qual se anuncia a necessidade de saber “sob qual regra” (*qua lege*) lidar com cabras e ovelhas. Novamente, como no verso 5, as cabras (*capellas*) são mencionadas na cláusula do verso 14, com cesura pentemímera, criando-se desta vez um homeoteleuto entre o verbo *regas* (“você conduz”), situado ao fim do primeiro hemistíquio, e o substantivo *agnas* (“ovelhas”), que encerra o verso 15. Os objetos dessa condução por Canto são, portanto, citados no segundo hemistíquio desse verso e no verso seguinte, relacionando-se entre si pela construção *et... et...* (“tanto... quanto...”), que reforça que ambos os tipos de animais devem ser contemplados pelo pastor aprendiz. Aqui também fica evidente, mais uma vez, a variação da duração silábica desse monossílabo, sendo, na poesia calpurniana, com frequência uma sílaba longa, apesar de ser tratada como breve em grande parte da poesia latina (BOLDRINI, 2017, p. 79-80). A partir do verso 16, introduz-se o tema da primavera e dos cuidados que se deve ter no pastoreio durante essa estação, utilizando-se como marco as mudanças no comportamento dos “pássaros” (*uolucres*) nesse período, com destaque para a “andorinha” (*hirundo*), citada no verso 17. Aliada a essas modificações próprias da época, a atenção deve ser dada ao “rebanho” (*pecus*) para que saia do “curral invernal” (*hiberno ouili*). Até o verso 48, a primavera é o tópico do poema, sendo seu início também enfatizado pelo par métrico em DEDD dos versos 17 e 18. Após

recomendações sempre direcionadas ao interlocutor por meio de verbos no imperativo ou na segunda pessoa do singular em tempos do indicativo, Mícon avança no tema do verão aos poucos nesta passagem (Calp. *Ecl.* 5.49-55):

Āt cūm | lōngā / dī|ēs || sītī|ēntēs : āffērēt | āstus (EDDE)
 nēc fūē|rīt // uārī|āntē / dē|ō // mūtābīlē | cāelum, (DDDE)
 iām sīl|uīs // cō|mmittē / grē|gēs, // iām : lōngiūs | hērbas (EEDE)
 quārē; sēd | āntē / dī|ēm || pēcūs | ēxēāt : ūmīdā | dūlces (DDDD)
 ēfficit | āurā / cī|bōs, || quōtī|ēns // fūgī|ēntībūs | Ēuris (DDDD)
 frīgīdā | nōctūr|nō || tān|gūntūr : pāscūā | rōre (DEEE)
 ēt mā|tūtī|nāē || lū|cēt // īn : grāmīnē | gūttāe. (EEEE)

A partir do verso 49, o espaço descrito se altera com a chegada de um “longo dia” (*longa dies*), isto é, um dia com mais tempo de iluminação solar, trazendo consigo o “calor sedento” (*sitientes aestus*) característico do verão. As primeiras instruções para Canto nessa época são dadas a partir do verso 51, que contém diérese bucólica, mas não cesura pentemímera. Nesse verso, o verbo no imperativo, *committe* (“confia”), está ao lado do objeto a ser confiado, *greges* (“rebanhos”), porém separado dele por uma cesura trocaica no terceiro pé, e o destinatário dessa confiança está separado do verbo por uma cesura tritemímera, *siluis* (“florestas”). A partir da cesura heptemímera, há a repetição do advérbio *iam* (“já”), presente no começo do verso, aqui destacado por seu isolamento no espaço entre a citada cesura e a diérese bucólica. O advérbio introduz outra oração que se encerra no verso seguinte, que se abre com o verbo *quaere* (“busca”), no imperativo, relacionado à cláusula do verso anterior, *longius herbas* (“longe as ervas”). O vocábulo *herba* aqui é de especial relevância, pois, além de muito frequente na tradição bucólica latina, ocorre antes no verso 43 do mesmo poema, também no fim da cláusula. No contexto invernal, as “ervas” definidas como “longínquas” (*longinquas*) que estão “longe de estábulos” (*procul praesaepibus*) não devem ser procuradas por Canto, segundo seu professor; já no verão, a ordem é contrária, sendo reforçada essa mudança de prática pelo uso da mesma palavra da situação anterior.

Nos versos 52 e 53, um par métrico em DDDD se forma e, em consequência, chama a atenção do leitor para uma instrução a ser cumprida “antes do dia” (*ante diem*), ou seja, de manhã cedo. Além de “liberar o rebanho” (*pecus exeat*), deve-se atentar aos benefícios que o tempo frio faz à agricultura devido ao “úmido ar” (*umida aura*) e às “gotas matutinas” (*matutinae guttae*) que “brilham” (*lucent*) “na grama” (*in gramine*), sendo utilizada aqui a mesma palavra, *gramina*, analisada no verso 7. Com a chegada de fato da nova estação, outros cuidados também são listados por Mícon nos versos que se seguem (Calp. *Ecl.* 5.56-59):

Āt sīmŭl | ārgŭ|tāe || nēmŭs | ĩncrēpŭ|ērē cĭ|cādae, (DEDD)
 ād fōn|tēm // cōm|pēllē / grē|gēs; // nēc : prōtĭnŭs | hērbas (EEDE)
 ēt cām|pōs // pēr|mĭttē / sē|quī, // sēd : prōtēgāt | illos (EEDE)
 ĩntērē|ā // uētē|rēs || quāe | pōrrĭgīt : āscŭlŭs | ūmbas. (DDED)

No verso 56, “melodiosas cigarras” (*argutae cicadae*) que “ecoaram o bosque” (*nemus increpuere*) são mencionadas como referência temporal, pois, assim isso acontecer, outra ação indicada no verso 57 deve ocorrer: *ad fontem compelle greges* (“compele os rebanhos à fonte”). Ainda nesse verso, após uma cesura heptemímera, inicia-se outra oração que se encerra no verso seguinte e incita o discípulo a não permitir que o rebanho vá atrás (*sequi*) de “ervas e campos” (*herbas et campos*), repetindo-se aqui o vocábulo *herba*, presente também nos versos 43 e 51. Uma ressalva a ser feita é a de que o verso 57 não é semelhante ao 51 somente por essa escolha de palavra. Essa ligeira comparação nos permite verificar outros aspectos que os aproximam:

QUADRO 3 – ESCANSÃO DOS VERSOS 51 E 57 DA *ÉCLOGA V* DE CALPÚRNIO SÍCULO

Verso	Escansão
51	iām sĭl uīs // cō mmĭttē / grē gēs, // iām : lōngiŭs hērbas (EEDE)
57	ād fōn tēm // cōm pēllē / grē gēs; // nēc : prōtĭnŭs hērbas (EEDE)

De início, nota-se que a sequência dos quatro primeiros pés é idêntica, em EEDE, bem como as cesuras e diéreses presentes. Em relação ao léxico, nos dois versos há o posicionamento de um verbo entre a cesura tritemímera e a trocaica do terceiro pé, sendo ambos os verbos de terceira conjugação, portanto terminados em *e* breve no imperativo presente, com consoante dupla entre a segunda e a terceira sílabas e o prefixo *com-* na primeira sílaba. Esse elemento, que poderia ser apenas uma coincidência, torna-se mais relevante se adicionarmos à comparação outros fatos, como a repetição de *greges* (“rebanhos”) entre a citada cesura trocaica e a cesura heptemímera e de *herbas* (“ervas”) ao fim da cláusula, além da presença de um monossílabo entre essa última cesura e a diérese bucólica (*iam* e *nec*) e de um advérbio terminado em *-us* no quinto pé (*longius* e *protinus*) que descreve um movimento espacial. O efeito da semelhança constatada aqui é que se enfatiza que, nessa transição da primavera para o verão, o pastor deve tomar cuidado para soltar os animais em um horário específico, apesar da instrução anterior, do verso 51, para que lhes permita pastar livremente.

No verso 57, como observado, a diérese bucólica após a conjunção *nec* é usada para estabelecer uma continuidade da oração no verso abaixo. Notável é a presença de monossílabo entre cesura heptemímera e diérese bucólica, já atestada em outros momentos da poesia calpurniana e repetida logo depois, no verso 58, em que outra oração é introduzida por outro monossílabo, a conjunção *sed*. Um destaque a ser feito é a formação de um par métrico em EEDE entre os versos 57 e 58, o qual, junto com o paralelismo dos versos 51 e 57 já mencionado, chama a nossa atenção para as precauções a serem tomadas com o rebanho no verão. Na passagem seguinte, ainda voltada para o verão, essa correlação entre par métrico e ritmo se verifica mais uma vez (Calp. *Ecl.* 5.66-71):

Cūm iām | tēmpūs / ē|rīt || mā|tūrās : dēmĕrĕ | lānas, (EDEE)
 sūccīdā | iām // tērē|tī || cōns|trīngĕrĕ : uēllĕrā | iūnco, (DDED)
 hīrcō|rūmqūē / iū|bās || ēt / ō|lētēs : cāēdĕrĕ | bārbas, (EDDE)
 āntē tā|mēn // sē|cĕrnē / pĕ|cūs // grĕgī|būsquē nō|tātis (DEDD)
 cōnsīmī|lēs // īn|clūdē / cō|mās, // nē | lōngā mī|nūtis, (DEDE)
 mōllīā | nē // dū|rīs || cōē|ānt, // nē : cāndīdā | fūscis. (DEDE)

A partir do verso 66, detalha-se o que se deve fazer em outra etapa do verão, quando for necessário realizar a tosa das ovelhas e dos bodes. Num trecho que começa com uma sequência de três versos com cesura pentemímera e diérese bucólica, Micon encadeia instrui seu discípulo com detalhes acerca dos procedimentos para lidar com esses animais, tomando os devidos cuidados para separar os de velos distintos. Dá-se maior atenção à necessidade de fazer essa divisão nos versos 70 e 71, com uso do verbo *include* (“fecha”) no imperativo presente. Seu objeto são os “velos similares” (*consimiles comas*), de forma que os animais de longo pelo não se misturem com os de curto pelo, nem os de pelo duro com os de pelo macio, nem os de pelo claro com os de pelo escuro.

Essas dicotomias descrevem o pelo do rebanho são distribuídas nos últimos versos e estão unidas entre si por um mesmo verbo. Primeiramente, após a cesura heptemímera do verso 70, lê-se: *ne longa minutis*, oração que em que os adjetivos neutros, na verdade, referem-se aos grupos de animais de pelo longo (*longa*) e os de pelo menor, mais curto (*minutis*) dos quais os primeiros são afastados, pelo fato de esse segundo adjetivo estar no caso ablativo. O verbo que é negado aqui pela conjunção *ne* (“que não”) aparece no verso seguinte, entre a cesura pentemímera e a heptemímera, quando se diz que outros dois grupos também “não se misturem” (*ne coeant*), no caso, aqueles de pelo macio (*molliā*) com os de pelo duro (*duris*). Nesse mesmo verso, após a cesura heptemímera, é apresentado o terceiro paralelo, entre os animais de pelo claro (*candida*) e os de pelo escuro (*fuscis*) após a repetição

da conjunção *ne*, numa oração em que o verbo anterior, *coeant*, é pressuposto novamente. Ademais, a união e a desunião concomitantes desse rebanho são enfatizadas também pelo par métrico em DEDE que se cria entre os versos 70 e 71, responsável por chamar a atenção do leitor para essa recomendação importante dada ao discípulo.

Mais adiante no poema, outros cuidados no verão são dados e destacados pela métrica e pelo ritmo, como aqueles relativos à saúde dos animais e à marcação do rebanho como propriedade de Canto (Calp. *Ecl.* 5.78-85):

Prōuīdūs | – hōc // mōnē|ō! – || uī|uēntiā : sūlphūrā | tēcum (DDED)
 ēt scīl|lā // cāpūt | ēt || uī|rōsā / bī|tūmīnā | pōrtes, (EDED)
 ūlcēri|būs // lā|tūrūs / ō|pēm. // Nēc : Brūtīā | dēsīt (DEDE)
 dūrā tī|b(i); ēt // līquī|dō || sīmūl | ūnguīnē : tērgā mē|mēnto, (DDDD)
 sī sīnt | rāsā, / lī|nās; || uī|uī // quōquē : pōndērā | mēlle (EDED)
 ārgēn|tī // cōquī|tō || lēn|tūmqūē / bī|tūmēn ā|hēno, (EDED)
 īmprēs|sūrūs / ō|uī || tūā | nōmīnā; : nām tībī | lītes (EDDD)
 āufērēt | īngēn|tēs || lēc|tūs // pōs|sēssōr īn | ārmo. (DEEE)

Primeiramente, no verso 78, nota-se a ressalva *hoc moneo!* (“aconselho isso!”), que surge como mais uma advertência em tom professoral, baseada no fato de que, como detentor do conhecimento ensinado no poema, cabe a Mícon recordar seu discípulo que deve prestar atenção a tudo que lhe é dito. Esse alerta surge no segundo pé do verso, com os termos separados entre si por uma cesura tritemímera, e encerra-se ainda no primeiro hemistíquio, isto é, antes da cesura pentemímera. O posicionamento do adjetivo *prouidus* (“prudente”) no começo do verso, antes da citada recomendação, também serve para validar o lugar de Mícon como mestre do campo ao definir positivamente seu discípulo, sendo pressuposta a ideia de que ele seguirá o conselho que é descrito posteriormente.

A partir do segundo hemistíquio, numa oração que se estende até o fim do verso seguinte, diz-se para que Canto “leve consigo” (*tecum... portes*) três elementos: “enxofre puro” (*uiuentia sulphura*), “bulbo de cebola do mar” (*scillae caput*) e “betume fedido” (*uirosa bitumina*). Sua função é determinada no verso 80, quando se afirma que Canto “levará auxílio a feridas” (*ulceribus laturus opem*) caso tenha esses elementos medicinais. Essa oração se encerra com uma cesura heptemímera e precede outro período sintático, que continua no verso seguinte e aponta mais um cuidado preventivo: “não te falte piche duro” (*nec Brutia desit / dura tibi*). A aplicação desse piche e sua função na cura dos animais são descritas logo em seguida do verso 81 até o verso 85. Quanto à métrica, destaca-se uma sinalefa, fenômeno raro em Calpúrnio Sículo, criada no segundo pé do verso 81, entre *tibi* e *et*, mas apenas no texto estabelecido por Amat (1991). Ademais, nesse mesmo trecho, há ainda um par métrico

em EDED constituído com os versos 82 e 83, realçando-se, assim, no ritmo a maior importância dessa ação.

Um pouco depois, tratando dos últimos procedimentos do pastor no verão, Mícon ressalta como o odor da queima de “gálbano amarelado” (*lurida galbana*) e da “fumaça de osso de veado” (*ceruino fumo*), usados nos estábulos e nas casas, como mencionado nos versos 89 e 90, imobiliza cobras que possam atentar contra os animais e os humanos (Calp. *Ecl.* 5.91-94):

Ōbfūit | illē / mālīs || ōdōr | ānguībūs. : Īpsē uīdēbis (DDDD)
 sērpēn|tūm // cēcī|dīssē / mī|nās; // nōn : strīngērē | dēntes (EDDE)
 ūllā pō|tēst // ūn|cōs, || sēd / ī|nānī : dēbīlis | ōre (DEDE)
 mārēt ēt | ōbtū|sō || iācēt | ēxār|mātā uē|nēno. (DEDE)

No verso 91, com cesura pentemímera, percebe-se como a diérese bucólica é utilizada tanto para destacar um período sintático curto que a antecede quanto para chamar a atenção para o começo de outro período que termina no próximo verso, tendo aqui a função de pontuação bucólica, segundo Soubiran (1966, p. 24) e Baños (1986, p. 281-282). A primeira oração em sua brevidade estabelece que o cheiro dos procedimentos citados anteriormente de fato “opôs-se” (*obfuit*) às “más serpentes” (*malis anguibus*). Ela é um dos poucos exemplos de uso de tempo verbal no pretérito nesse poema, que, em princípio, propõe-se a instruir para ações futuras do jovem Canto. O efeito do uso do pretérito perfeito do indicativo, em vez do futuro do perfeito do indicativo, por exemplo, sugere a pressuposição da parte do professor de que todos os conselhos serão de fato cumpridos, pois é evidente que nada do que se prescreve já ocorreu a Canto, mas sim ao próprio Mícon em sua prática no passado, tendo um valor de algo que ocorre em todos os tempos. Na continuação do verso, a oração seguinte se inicia com a cláusula *ipse uidebis* (“você mesmo verá”) e prossegue no verso 92, em que se diz que as “ameaças” (*minas*) da parte das cobras terão acabado, o que é indicado pelo uso do infinitivo perfeito *cecidisse*. Essa afirmação, aliada ao uso de *ipse*, como aponta Keene (1996, p. 127), reforça a ideia de que o discípulo seguirá as recomendações à risca de forma que elas se tornarão realidade para ele também.

Ainda no verso 92, depois de uma cesura heptemímera, principia-se outro período sintático que detalha como as cobras reagem quando suas “ameaças” são mitigadas. Segundo Mícon, “nenhuma delas pode fechar” (*non stringere... ulla potest*) seus “dentes curvos” (*dentes... uncos*), como se lê nos versos 92 e 93. Em consequência, a partir da cesura pentemímera do mesmo verso, introduz-se uma oração em que a situação agonizante da

serpente é descrita: ela fica “doente” (*debilis*), “com a boca vazia” (*inani... ore*) e “se enfraquece” (*marcet*). Além disso, no verso 94, diz-se que a cobra “jaz desarmada” (*iacet exarmata*) com “veneno embotado” (*obtusos... ueneno*). Essa passagem em que se contém o animal por táticas perpetradas pelo pastor se destaca pela sua visualidade e também pelo ritmo, pois os versos 93 e 94 formam um par métrico em DEDE.

O ápice da conquista da natureza pelo ser humano nos procedimentos do verão coincide com o fim da estação na lição dada por Mícon, logo antes de se iniciarem as recomendações para o outono e o inverno a partir do verso 95. Elas se estendem por menos versos do que os conselhos para as outras estações, de modo que, ao fim do poema, a incapacidade de tratar de todo o conhecimento necessário para a atividade pastoril se torna assunto (Calp. *Ecl.* 5.119-121):

Plūrā quī|dēm // mēmī|nīssē / uē|līm, // nām : plūrā sū|pērsunt... (DDDE)
 Sēd iām | sērā / dī|ēs || cādīt | ēt // iām : sōlē fū|gāto (EDDE)
 frīgīdūs | aēstī|uās || īm|pēllīt : Nōctīfēr | hōras”. (DEEE)

No verso 119, constata-se essa angústia de Mícon em querer transmitir mais conhecimento ao discípulo. Metricamente, o verso se caracteriza pela ausência de cesura pentemímera, tão presente ao longo dos poemas calpurnianos e no hexâmetro latino em geral, e pela presença da dupla de cesuras tritemímera e heptemímera em conjunto com uma cesura trocaica no terceiro pé e uma diérese bucólica. No entanto, o que se sobressai no ritmo são tanto a repetição do adjetivo *plura*, presente no começo e no fim do verso, quanto a forte aliteração das consoantes nasais /m/ e, em menor medida, /n/. Já no verso 120, a razão para o fim do poema é estabelecida: *sed iam sera dies cadit* (“mas cai já a noite”), o que faz com que os pastores se retirem. Ademais, desse verso para o último, também se descreve como “a fria estrela da tarde” (*frigidus... Noctifer*) é a razão para que as “horas de estio” (*aestiuas... horas*) sejam finalizadas pela “fuga do sol” (*sole fugato*).

Essa sequência de eventos para justificar o término da lição é ressaltada por outros aspectos rítmicos também: além da repetição anterior de *plura*, lê-se o advérbio *iam* duas vezes no verso 120. A primeira ocorrência se dá na oração que se encerra no terceiro pé, cujo verbo (*cadit*) é separado do advérbio por uma cesura pentemímera; já a segunda aparece após a cesura heptemímera e também uma conjunção (*et*), monossílabo longo como na maioria de suas ocorrências em Calpúrnio Sículo, que introduz a oração que se encerra apenas no verso seguinte. Aqui também se nota que há uma rima interna entre os monossílabos *nam* e *iam*, presentes nos versos 119 e 120, entre uma cesura heptemímera e uma diérese bucólica. Mais

uma vez, como em diversos momentos da poesia calpurniana, os monossílabos, menos frequentes no hexâmetro latino que na prosa, segundo Hellegouarc’h (1964, p. 17), exercem uma função essencial na distribuição de pausas e repetições com efeitos de sentido relevantes no discurso poético.

Como há na passagem analisada uma brusca interrupção na sequência didática, poderia se esperar que Calpúrnio Sículo inserisse aqui um par ou um trio métrico, como no término de outros poemas já analisados, mas se absteve de utilizar esse recurso aqui. Caso tenhamos essa expectativa, ao chegarmos no início da *Écloga* VI, a ausência desse fenômeno rítmico também chama a atenção, criando-se, de certa maneira, uma espécie de coesão pela falta entre este poema e o que o antecede nas *Bucólicas*. A diferenciação também é relevante: além dos aspectos já analisados entre os versos 119 e 121, o poema seguinte retoma recursos discursivos da *Écloga* II para identificar o início de um texto em que o diálogo é preponderante. De todo modo, o destaque pela ausência não deve ser ignorado, pois é mais um indício de que a textualização do livro é fundamental para que a organização rítmica dos poemas tenha certos efeitos de sentido, algo que, ao fim da *Écloga* VI, veremos que se tornará evidente mais uma vez. No início desse poema, já notamos como o diálogo volta a ser predominante ao vermos Ástilo se voltar para Lícidas para tratar de um certame poético entre Níctilo e Álcón (Calp. *Ecl.* 6.1-8):

A. Sērūs ā|dēs, // Lŷcī|dā: || mōdō | Nŷctīlūs : ēt pŷēr | Ālcōn (DDDD)
 cērtā|uērē / sŷb | hīs || ā|tērñō : cārminē | rāmīs, (EDEE)
 iūdīcē | mē, // sēd | nōn || sīnē | pīgnōrē. : Nŷctīlūs | hādos (DEDD)
 iūntā | mātēr / dē|dīt; || cātū|lūm // dēdīt : illē lē|āenae (EDDD)
 iūrā|uītquē / gē|nūs; || sēd | sŷstŷlīt : ōmnīā | uīctor. (EDED)
 L. Nŷctīlōn | ūt // cān|tū || rūdīs | ēxsŷpē|rāuērīt | Ālcōn, (DEDD)
 Āstŷlē, | crēdībī|l(ē) ēst, || sī | uīncāt / ā|cānthīdā | cōrnix, (DDED)
 uōcā|lēm // sŷpē|rēt || sī | dīrŷs / ā|ēdōnā | būbo. (EDED)

No verso 1, com cesura pentemímera e diérese bucólica, Ástilo chama Lícidas para dizer que ele “chega tarde” (*serus ades*), frase que se sobressai em relação às orações mais longas dos poemas calpurnianos tanto por sua brevidade quanto, consequentemente, pelo fato de se encaixar toda no primeiro hemistíquio. Ainda no mesmo verso, descreve o que seu interlocutor perdeu pelo suposto atraso, mencionando de início quem são os envolvidos e o tempo do evento: *modo Nyctilus et puer Alcon* (“há pouco Níctilo e o jovem Álcón”). Observe-se que esse hemistíquio guarda semelhanças com o segundo hemistíquio do verso 1 da *Écloga* II, um possível intratexto: *puer Astacus et puer Idas* (“o jovem Ástaco e o jovem Idas”). O verso da *Écloga* VI se diferencia não só por seus nomes distintos, mas

principalmente por não qualificar Níctilo como jovem tal qual Álcon, utilizando-se do mesmo espaço no terceiro pé para inserir o advérbio *modo* (“há pouco tempo”). Por essa alteração que, de certo modo, não atribui um estatuto de igualdade aos pastores citados, há uma sutil prévia da desarmonia nas relações que esse poema representa não apenas nas *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo, mas também na tradição bucólica antiga, como veremos na análise.

Na continuidade, no verso 2, com cesura pentemímera e diérese bucólica, Ástilo diz que os pastores citados no verso anterior “disputaram” (*certauere*) em “canto alternado” (*alterno carmine*). O formato do certame poético, portanto, logo é estabelecido, tendo o próprio pastor que fala “como juiz” (*iudice me*), o que é mencionado no início do verso 3, antes de uma cesura tritemímera. Entre essa cesura e a diérese bucólica do verso, lê-se outra condição importante para a disputa: *sed non sine pignore* (“mas não sem aposta”), o que, como assinala Keene (1996, p. 133), contrasta com a situação estabelecida por Tírsis, o mediador que aconselha os competidores na *Écloga* II a não realizarem apostas (v. 22-23). Após a diérese citada, que assume a função de pontuação bucólica na definição de Soubiran (1966, p. 24) e Baños (1986, p. 281-282), inicia-se uma oração que se encerra no verso seguinte e que nos informa o que Níctilo e Álcon deram de garantia: cabritos junto com a mãe e um filhote de leoa, respectivamente. A repetição do verbo *dedit* (“deu”) na descrição dos prêmios oferecidos pelos participantes parece reiterar o paralelismo da situação, igualando os itens disponibilizados por cada um. Ao fim, como dito numa oração iniciada após a cesura pentemímera do verso 5, quem “levou tudo” (*sustulit omnia*) foi Álcon como “vencedor” (*uictor*). Além desses aspectos, destacam-se também nessa primeira manifestação de Ástilo, principalmente do ponto de vista métrico e rítmico, a diérese bucólica constante e a sonoridade idêntica do início dos versos 3, 4 e 5, todos com palavras que começam com *iū-* (isto é, /ju:/). Essas características aliadas fazem com que se crie um encadeamento de versos que coincide com uma breve descrição do certame de Níctilo e Álcon.

Em sua resposta, Lícidas deixa claro que não concorda com o julgamento de Ástilo. De início, é notável como Níctilo é logo mencionado no início do verso 6, mas Álcon, antes presente no mesmo hemistíquio de seu adversário no verso 1, aparece somente no outro extremo do verso, no fim da cláusula. Esse distanciamento é, de certa maneira, uma representação rítmica (e gráfica, se pensarmos na escrita) da grande diferença em habilidade que Lícidas vê entre os dois cantores. A partir do verso 6, esse contraste é apresentado de forma irônica por ele, quando afirma que dizer que o “rude Álcon” (*rudis... Alcon*) supera Níctilo “no canto” (*cantu*) somente “é crível” (*credibile est*) em condições hipotéticas

absurdas, numa espécie de *adynaton*, figura comum na poesia bucólica. Seriam situações nas quais a “gralha” (*cornix*) e a “sinistra coruja” (*dirus... bubo*) são superiores ao “pintassilgo” (*acanthida*) e ao “afinado rouxinol” (*uocalem... aedona*), respectivamente.

Nesse trecho, observa-se, como indica Paladini (1956b, p. 530), que dois helenismos são utilizados pelo poeta, *acanthis* (v. 7) e *aedon* (v. 8), palavras antes usadas por Teócrito em diversas passagens, das quais destacamos o verso 136 do *Idílio I* e o verso 136 do *Idílio V*, em que outras aves também são vistas em oposição a rouxinóis. Também é relevante recordar que, segundo o léxico de Di Lorenzo e Giordano (1996, p. 8; p. 13), esses termos gregos são usados no lugar de seus equivalentes latinos, na poesia bucólica romana, apenas em Calpúrnio Sículo, com a exceção de uma ocorrência de *aedon* em Nemesiano (*Ecl.* 2.61), que também aponta para a relação direta com Teócrito. Acrescentamos a esses dados o fato de que os vocábulos estão situados entre uma cesura trocaica do quarto pé e uma diérese entre o quinto e o sexto pés em ambos os versos, de forma que a assonância em /a/ e a sequência igual de sílabas longas e breves que possuem seja enfatizada. Apesar de existirem outros helenismos registrados na poesia calpurniana, como salientam Karakasis (2016, p. 228-229) e mesmo Paladini (1956b, p. 530), certamente a relação entre essas duas palavras se sobressai por sua relação com o próprio conteúdo e com a organização do ritmo de toda a passagem citada.

Todos esses aspectos indicam de fato que a relação do pintassilgo e do rouxinol com a beleza do canto, que é posta em prática pela própria menção dos pássaros por seus nomes gregos no poema, é, para Lícidas, representação do extremo contrário no qual se encontra a poesia do “rude Álcon”. Mais adiante no poema, depois de Lícidas questionar não só a habilidade do vencedor do certame, mas também a do próprio juiz, Ástilo também declara que não crê na experiência de seu interlocutor no canto. Essa discussão cada vez mais acirrada leva Lícidas a propor um certame entre os dois (Calp. *Ecl.* 6.17-21):

A. Ō Lŷcī|dā, // sī | quis || tībī | cārminīs : ūsūs ī|nēsset, (DEDD)
tū quōquē | lāudā|tūm || nōs|sēs // Āl|cōnā prō|bāre. (DEEE)
L. Vīs īgī|tūr, // quōnī|ām || nēc | nōbīs, : īmprōbē, | pār es (DDEE)
īpsē tū|ōs, // iū|dēx, || cālā|mōs || cōm|mīttērē | nōstris? (DEDE)
Vīs cōn|fērrē / mǎ|nūm? || Vēnī|āt // līcēt : ārbītēr | Ālcon. (EDDD)

Nos versos 17 e 18, Ástilo chama Lícidas e cogita a hipótese de que seu interlocutor tivesse a “prática em poesia” (*carminis usus*) saberia “aprovar” (*probare*) o “Álcon louvado” (*laudatum... Alcona*). Nota-se no primeiro verso como a evocação do interlocutor (*o Lycida*) é salientada também metricamente, por ocorrer antes de uma cesura tritemímera, a qual marca também o início de uma oração subordinada a outra presente no segundo verso. No verso 18,

chama-se a atenção de Lícidas pela presença do pronome *tu* para dizer que ele “também” (*quoque*) poderia valorizar Álcon como faz o enunciador. A resposta dada a Ástilo a partir do verso 19 se concentra no questionamento da igualdade entre ele e seu interlocutor, dando ênfase ao fato de que o outro quer (erroneamente) tratar a situação como encontro de iguais pela repetição do verbo *uis* (“você quer”) nos versos 19 e 21. Do ponto de vista intratextual, é relevante perceber que o termo *par* também é usado pelo mediador Tírsis no verso 99 da *Écloga* II, ao declarar empate no certame de Idas e Ástaco, pois ambos são iguais e devem viver em concórdia. Já na *Écloga* VI, a suposta falta de paridade declarada por Ástilo é encarada como pretexto para a disputa por Lícidas, tendo Álcon, vencedor da disputa anterior, como mediador. Nota-se também que a cláusula do verso 19 é constituída como uma divisão 3 + (1 + 1) do tipo 3 + 2 definido por Nougaret (1963, p. 42-43), não sendo considerada uma construção peculiar no conjunto de usos do hexâmetro latino. Entretanto,

Apesar dessa sugestão, a utilidade desse enfrentamento é posteriormente questionada por Ástilo até que ele aceita o certame e oferece seu prêmio (Calp. *Ecl.* 6.32-41):

Nē tāmēn | hōc // īm|pūnē / fē|rās: // ēn : āspīcīs īllum (DEDE)
 cāndīdā | quī // mēdī|ūs || cūbāt | īntēr : līlīā, | cēruum? (DDDE)
 Quāmuīs | hūnc // Pētā|lē || mēā | dīlīgāt, : āccipē | uīctor. (EDDD)
 Scīt frē|nōs // ēt | fērrē / iū|gūm // sēquī|tūrquē uō|cāntem (EEDD)
 crēdūlūs | ēt // mēn|sāē || nōn | īmprōbā : pōrrīgīt | ōra. (DEED)
 Āspīcīs | ūt // frūī|cāt || lā|tē // cāpūt : ūtquē sūb | īpsīs (DDED)
 cōrnībūs | ēt // tērē|tī || pēn|dēt // rēdī|mīcūlā | cōllo? (DDED)
 Āspīcīs | ūt // nīuē|ō || frōns | īrē|tītā cā|pīstro (DDEE)
 lūcēt ēt, | ā // dōr|sō || quāē | tōtām : cīrcūīt | āluum, (DEEE)
 āltēr|nāt // uītrē|ās || lātē|rālīs : cīngūlā | būllas? (EDDE)

Nos versos 32 e 33, o prêmio é apresentado: Ástilo pergunta a Lícidas se ele vê (*aspicis*) um “cervo” (*ceruum*) deitado “entre cândidos lírios” (*candida... inter lilia*). Apesar de disposto a cedê-lo ao vencedor embora sua amada Pétale o aprecie, como dito no verso 34, o pastor descreve o animal de uma maneira que revela seu encanto por ele. Um exemplo disso está no verso 36, no qual, entre outros detalhes, diz-se que ele “estende a boca não insaciável à mesa” (*mensae non improba porrigit ora*). Deve-se observar na apresentação dos lírios e do cervo a ocorrência dos adjetivos no gênero neutro *candida* e *improba*, que aparecem antes no poema, no gênero masculino, para caracterizar Álcon (v. 14) e Ástilo (v. 19), respectivamente. Além disso, suas ocorrências nos versos 33 e 36 assumem a mesma posição métrica que aos anteriores. Antes, esses vocábulos foram utilizados por Lícidas, e agora são retomados por Ástilo para uso bastante distinto, como recurso para mostrar de forma convincente o valor do prêmio oferecido.

Destaca-se também a repetição do verbo *aspicis* nos versos 37 e 39, usado antes no verso 32 e em outros poemas (*Ecl.* 1.22, 4.97, 4.103, 5.12), sendo um reforço da dialogicidade do discurso poético e, ao mesmo tempo, da visualidade da natureza em detrimento da sonoridade, um traço da poética calpurniana já constatado anteriormente nesta análise e também por Baraz (2015). Ritmicamente, verifica-se um par métrico em DDED nos versos 37 e 38 que parece dar espaços a espondeus nos versos 39 e 40, em DDEE e DEEE, nos quais continua a descrição do cervo. Desse modo, ainda que o animal seja apresentado como uma criatura silenciosa, o poema, canto humano, não deixa de manifestar sua própria sonoridade.

Após uma extensa exposição detalhada do cervo, Ástilo se refere no verso 46 a Mnasilo, personagem não mencionada antes no poema e introduzida aqui como juiz do certame que se pretende realizar, para confirmar seu prêmio. Em resposta, no verso 48, Lícidas também se volta para a personagem e comenta: *terreri, Mnasylle, suo me munere credit!* (“Ele acredita, Mnasilo, causar-me medo com o prêmio!”). No verso 49, utilizando-se de *aspicio*, o verbo reiterado por seu interlocutor, acrescenta o seguinte ainda em tom sarcástico: *aspice quam timeam!* (“Vê como temo!”), para depois apresentar finalmente sua garantia. De forma sucinta, entre os versos 58 e 60,¹²⁰ Mnasilo intervém a fim de se dispor a ser o mediador do certame entre os pastores, proposta à qual Ástilo responde apontando a necessidade da mudança de local para a disputa (*Calp. Ecl.* 6.61-64):

A. Sēd nē | uīcī|nī || nō|bīs // sōnūs : ōbstrēpāt | āmnis, (EEED)
 grāmīnā | līnquā|mūs || rī|pāmquē / uō|lūbīlīs | ūndæ. (DEED)
 Nāmquē sūb | ēxē|sō || rāu|cūm // mīhī : pūmīcē | lŷmphæ (DEED)
 rēspōn|dēt // ēt / ō|bēst || ār|gūtī : glārēā | rīui. (EDEE)

Segundo ele, no verso 61, o “som do rio vizinho” (*uicini... sonus... amnis*) o “irrita” (*obstrepat*), razão pela qual sugere no verso seguinte que se afastem da “margem da torrente” (*ripam... undae*) e do “capim” (*gramina*), elementos que fazem parte da imagem elaborada por Micon para o espaço de trabalho do pastor ao longo da *Écloga* V. A partir do verso 63, somam-se a esse cenário as “águas” (*lymphæ*) que lhe “respondem” (*respondent*) “algo rouco” (*raucum*) “sob a pedra gasta” (*sub exeso... pumice*), isto é, tentam dialogar sonoramente com o pastor, mas sem sucesso, ao contrário de Córion na *Écloga* IV (v. 28), que ao menos tem uma resposta do eco sob os rochedos. No verso 64, ainda temos a informação de que essas águas parecem ser vencidas por outro som, o do “cascalho” (*glarea*)

¹²⁰ É lícito recordar aqui que, a partir do verso 52, a numeração dos versos no texto estabelecido por Amat (1991) é distinta de outras edições, devido ao fato de a pesquisadora considerar espúrio o verso *pes levis, adductum latus, excelsissima ceruix*, que ocorre em alguns manuscritos depois do 52 ou do 53.

de um “rio” considerado “rumoroso” (*arguti... riui*), ou seja, com o mesmo adjetivo com que as cigarras são qualificadas por Mícon no verso 56 da *Écloga* V. Apesar de o vocábulo ser o mesmo, seu uso no outro poema tem um sentido positivo, o de “melodioso”, enquanto aqui a melodia própria da corrente d’água é vista como barulho por Ástilo. Conforme Baraz (2015, p. 112-113), outra diferença quanto ao som também se sobressai aqui: ao contrário da *Écloga* II, na qual a natureza se silencia para criar um ambiente propício para o canto, o pastor na passagem em análise aqui detecta a premência do deslocamento para outro local em que o som natural não o importune.

Quanto ao metro e ao ritmo, observa-se no verso 61 como o pronome *nobis* e o verbo *obstrepāt* estão separados entre si justamente pelo substantivo *sonus* ao qual estão ligados os termos *uicini* e *amnis* (como sintagma no genitivo determinando *sonus*), situados nos extremos dessa construção. Cria-se, portanto, também no plano da expressão uma obstrução que circunda o pronome, como uma espécie de representação do pastor isolado entre uma cesura pentemímera e uma heptemímera e também entre os vocábulos que descrevem o som que o impede de desempenhar seu canto. Também é perceptível a formação de um par métrico em DEED nos versos 63 e 64, com um homeoteleuto em *-ae*, que, de modo surpreendente, utiliza-se também do ritmo para chamar a nossa atenção para um trecho em que a aversão ao som natural e a falta de resposta de um humano à natureza são enfatizadas.

A partir do verso 66, como solução para o problema do som ambiente apontado por Ástilo, Lícidas aventa a possibilidade de procurar grutas, que são por ele descritas em minúcias, como também se faz na *Écloga* I (v. 8-12). O juiz da disputa, Mnasilo, aceita essa ideia, determinado a iniciar logo o certame (Calp. *Ecl.* 6.69-74):

M. Vēnīmūs | ēt // tǎcī|tō || sōnī|tūm // mū|tāuīmūs | āntro. (DDDE)
 Sēu rēsī|dērē / lī|bēt, || dābīt | ēccē / sē|dīlīā | tōphus, (DDDD)
 pōnērē | sēu // cūbī|tūm, || mēlī|ōr // uīrēt : hērbā tāp|ētis. (DDDD)
 Nūnc mīhī | sēpōsī|tā || rēd|dāntūr : cārminā | līte; (DDEE)
 nām uīcī|būs // tēnē|rōs || mā|līm // cān|tētīs ā|mōres: (DDEE)
 Āstȳlĕ, | tū // Pētā|lēn, || Lȳcī|dā, // tū : Phȳllīdā | lāuda. (DDDE)

No verso 69, concretiza-se a mudança de local, de modo que Mnasilo diz que “trocamos o som” (*sonitum mutauimus*) “por uma gruta tácita” (*tacito... antro*), com emprego do mesmo adjetivo que caracteriza Córidon no verso 1 da *Écloga* IV, porém atribuído a um ser inanimado. Em seguida, nos versos 70 e 71, dá opções aos pastores: eles podem “ficar sentados” (*residere*) sobre um “tufo” (*tophus*) ou “se deitarem” (*ponere... cubitum*) sobre a “erva” (*herba*). A partir do verso 72, propõe, então, que a disputa comece com o tema dos

“tenros amores” (*teneros... amores*) de cada um, sendo Pétale o de Ástilo, e Fílis o de Lícidas. Essas informações são distribuídas de uma forma específica: os versos 70 e 71, nos quais a disposição dos pastores na gruta é o assunto, formam um par métrico em DDDD, já os versos 72 e 73, cujo tópico é o certame e seu enfoque, constituem outro par métrico, desta vez em DDEE. Ademais, os versos 69 e 74, que abrem e fecham o trecho na voz de Mnasilo, dialogam entre si por terem um mesmo padrão para os quatro primeiros pés e o mesmo conjunto de cesuras (tritemímera, pentemímera e heptemímera). No caso do verso 74, a essas cesuras soma-se ainda uma diérese bucólica. Cria-se, assim, uma estrutura em que há a menção do nome de um pastor no vocativo, o uso do pronome *tu* para evocá-lo e a menção do nome de sua paixão no acusativo em ambos os hemistíquios, sendo o primeiro dedicado a Ástilo e o segundo a Lícidas, como já dito. Longe de serem uma série de coincidências, esses elementos parecem não apenas corroborar a forte intenção de iniciar o certame, pois a disposição de pastores em condições equivalentes é típica do início do canto amebau, mas também modulam o poema de forma harmônica, de acordo com a atmosfera que o mediador idealiza para o certame, “com o litígio deposto” (*seposita... lite*), como declara no verso 72.

Apesar da persistência de Mnasilo, Lícidas lança mais uma provocação entre os versos 75 e 77, de modo que Ástilo, a partir do verso 78, desabafa ao mediador, demonstrando dificuldade de relevar a afronta do seu par (Calp. *Ecl.* 6.78-82):

A. Nōn ěquĩ|dēm // pōs|sūm, || cūm | prōuōcēt : ĩstē, tǎ|cēre! (DEED)
 Rūmpōr ě|nīm, // Mnā|sŷllē! / Nĩ|hĩl // nĩsĩ : iũrgĩǎ | quǎerit! (DEDD)
 Āudiǎt | āut // dī|cāt, || quōnĩ|ām // cūpĩt! : Hōc mĩhĩ | cēte (DEDD)
 dūlcē sǎ|tīs // fũē|rīt || Lŷcĩ|dām // spēc|tārē trē|mēntem, (DDDE)
 dūm tē | tēstē / pǎ|lām || sũǎ | crĩmĩnǎ : pǎllĩdūs | āudit. (EDDD)

No verso 78, o pastor logo diz que não pode se calar diante do acinte de seu interlocutor, declaração que é construída de modo que a oração subordinada em que se indica a ação de provocar, *cum prouocet iste* (“quando esse provoca”), é inserida após a cesura pentemímera. A consequência dessa impossibilidade de se manter quieto é mencionada a partir do verso 79: *rumpor enim Mnasyllē!* (“Eu assim explodo, Mnasilo!”), pois, segundo Ástilo, seu par só quer “brigas” (*iurgia*). Aqui é possível, como Karakasis o faz (2016, p. 244), associar *iurgia* com o tema proposto para canto na *Écloga* V de Virgílio (v. 10-11), porém um intratexto parece ser mais importante para nossa análise: a presença do vocábulo nos versos 23 e 36 da *Écloga* III calpurniana. Nas duas ocorrências do termo nesse texto, Iolas o utiliza para se referir às querelas que Lícidas vive com sua amada, Fílis. É viável, como dito, ler a *Écloga* VI sem associar Lícidas e Fílis (referida no v. 74) com seus homônimos da

Écloga III, mas a possibilidade de realizar essa relação intratextual com esse poema anterior não deve ser ignorada numa leitura que segue a textualização do livro. Caso levemos esse elemento em consideração, como o faz Davis (1987, p. 38), torna-se plausível uma leitura de Lícidas como um pastor de aspirações elegíacas, conforme Karakasis (2016, p. 244-247), mas principalmente como alguém mais intenso e belicoso, tal qual a percepção de seu interlocutor, pois, como visto na *Écloga* III, Lícidas havia entrado em grave desentendimento com Fílis.

Em resposta ao convite para discussão, Ástilo diz, a partir do verso 80, que Lícidas “deve falar ou ouvir” (*audiat aut dicat*), pois será “doce” (*dulce*) para o primeiro “observar” (*spectare*) seu interlocutor a ouvir falar de “seus crimes” (*sua crimina*). Assim, Ástilo assume o tom provocativo proposto pela invectiva de Lícidas e lhe responde com agressividade, o que é corroborado também pelo ritmo, como se percebe pela formação de um par métrico em DEDD. A violência dessa relação também é demonstrada pelo uso do adjetivo *dulce* por Ástilo para qualificar seu sentimento diante da possível derrocada do outro pastor. No entanto, antes essa mesma palavra foi somente empregado na *Écloga* IV (versos 9, 150 e 160), sempre para definir o canto de alguém, como Teócrito o faz com ὄδύ (“doce”) na abertura do *Idílio* I. Assim como *iurgia*, *tacitus* e *argutus*, por exemplo, vocábulos já mencionados na análise da *Écloga* VI, o adjetivo *dulce* é aplicado aqui, portanto, num contexto que contraria seu uso corrente em outros poemas calpurnianos e até da tradição bucólica antiga como um todo.

Após essa passagem, Lícidas segue com suas afrontas a partir do verso 83, até que Ástilo se manifesta com um alerta ao seu interlocutor, declarando que poderia fazer algo pior contra ele. Essa alteração leva, por fim, Mnasilo a desistir da contenda, o que nos conduz ao término do poema (Calp. *Ecl.* 6.86-92):

A. Fōrtiōr | ō ūtī|nām || nōn|dūm // Mnā|sŷllūs ā|dēsset! (DDEE)
 Ēfficē|rēm // nē | tē || quīs|quām // tībī : tūrpiōr | ēsset! (DEED)
 M. Quīd fūrī|tīs? // Quō | uōs || īn|sānīā : tēndērē | iūssit? (DEED)
 Sī ūicī|būs // cēr|tārē / plā|cēt // – sēd : nōn ēgō | uōbis (DEDE)
 ārbītēr | – hōc // ālī|ūs || pōs|sīt // dīs|cērnērē | iūdex. (DDEE)
 Ēt ūēnīt | ēccē / Mī|cōn, || ūēnīt | ēt // ūī|cīnūs Ī|ōllas; (DDDE)
 lītībūs | hī // ūēs|trīs || pōtē|rūnt // īm|pōnērē | fīnem. (DEDE)

Nos versos 86 e 97, Ástilo, dirigindo-se a Lícidas, conjectura uma situação em que Mnasilo, “mais forte” (*fortior*), não estivesse presente, fator que o levaria a fazer com que ninguém ficasse “mais disforme” (*turpior*) que o seu interlocutor, o que pode ser entendido como uma ameaça de agressão física. Em relação ao metro e a o ritmo, é notável como os dois versos têm semelhanças entre si, com a presença de cesuras pentemímera e heptemímera e de

uma rima entre os verbos *adesset* e *esset*, mas também se destaca a criação de um hiato forçado entre a interjeição *o* e o advérbio *utinam* (“tomara”), no segundo pé do verso 86. Além de ser um fenômeno raro na poesia de Calpúrnio Sículo, ele faz com que não se forme uma cesura tritemímera nesse pé, ao contrário do que ocorre no verso seguinte, e realça a interjeição, demandando nossa atenção para as emoções atribuladas de Ástilo.

Em resposta, Mnasilo se pronuncia a fim de demonstrar sua insatisfação com a discórdia entre os pastores e desistir de sua posição como juiz do certame. De início, no verso 88, ele pergunta: *Quid furitis? Quo uos insania tendere iussit?* (“Por que essa raiva? Aonde foram parar por loucura?”). Essa indignação também é marcada pelo ritmo, pois a primeira questão se destaca da seguinte por uma cesura tritemímera, enquanto na segunda uma cesura pentemímera e uma diérese bucólica fazem com que o termo *insania* se sobressaia. Ademais, esse verso segue o mesmo padrão para os quatro primeiros pés que o antecessor na voz de Ástilo, formando-se, assim, um par métrico em DEED, que faz com que essas duas vozes dialoguem por sua fúria. Logo depois, no verso 89, a possibilidade da realização do certame não é descartada, porém sob a condição dada após a cesura heptemímera, por uma oração em que Mnasilo declara não ser mais o mediador e se encerra no verso seguinte, justamente com a palavra *arbiter* (“árbitro”).

Resta, enfim, a alternativa, apontada no verso 90, de buscar outro “juiz” (*iudex*) para a possível disputa. A solução para esse problema parece chegar em seguida, pois, como dito no verso 91, dois pastores chegam ao local: Mícon e o “vizinho” (*uicinus*) Iolas. Nesse verso com cesura pentemímera, peculiar pelo aspecto rítmico, a apresentação desse dado ocorre de forma que, no primeiro hemistíquio, lê-se *et uenit ecce Micon* (“e eis que Mícon vem”) e, no segundo, *et uenit uicinus Iolas* (“e vem o Iolas vizinho”), com aliteração da semivogal *u-* (/w/) e repetição tanto da conjunção *et* quanto do verbo *uenit*. Observe-se que *et* em ambos os casos figura como monossílabo longo, sendo a duração silábica padrão desse vocábulo na poesia calpurniana, como já dito. Essa distribuição dos termos no metro nos dá uma impressão de sequência de acontecimentos, como se Mícon viesse e, logo depois, Iolas aparecesse também, isto é, não chegando ao mesmo tempo que o outro. No verso 93, o último do poema, o mediador desistente diz, então, que os recém-chegados poderão acabar com os “litígios” (*litibus*) entre os pastores. Mnasilo declara isso com a cláusula *imponere finem* (“impor um desfecho”), que não só declara como ele sugere um término para a querela de Ástilo e Lícidas, mas também de forma metalinguística e performativa encerra o próprio poema.

Esse fim, no entanto, parece ainda deixar espaço para especulação sobre a continuidade proposta por Mnasilos para os acontecimentos, pois Mícon e Iolas, ainda que não mencionados antes no poema, são nomes de personagens de outros poemas calpurnianos, da *Écloga* V e da *Écloga* III, respectivamente. Mais uma vez, não podemos determinar se são de fato as mesmas personagens ou apenas homônimos, porém a primeira hipótese não pode ser abandonada caso consideremos uma leitura que segue a textualização das *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo, lendo os poemas em sua ordem como feito nesta análise. Caso pensemos no Iolas e no Mícon calpurnianos, eles de fato aparecem como figuras que, além de darem conselhos, representam a permanência de elementos da tradição bucólica, ainda que em relação com outros gêneros poéticos, como a elegia e a poesia didática. Mnasilos talvez leve essas características em consideração ao sugeri-los como possíveis mediadores do certame.

Em recapitulação, percebemos que a *Écloga* VI, que trata desde o início de um certame, termina sem que haja de fato um certame, mesmo com um mediador definido e mudanças de espaço que, supostamente, criariam condições para sua realização, como sublinha Baraz (2015, p. 113). Esse texto, certamente peculiar na tradição bucólica, já gerou perspectivas diversas entre estudiosos, sendo em sua maioria de investigação de intertextualidade, das quais as visões de Rabon (2010) e Karakasis (2016) são exemplares, ou de rejeição apenas, como as de Keene (1996, p. 123) e Hubaux (1930, p. 226), que o consideram o pior poema do livro. O fracasso do certame faz com que outros, como Davis (1987, p. 38), considerem o texto “antibucólico”, sendo que poderíamos talvez melhor defini-lo como uma inovação. Em compensação, Geue chega à conclusão que todos os contrastes que são harmonizados ao longo do livro, levando à plena igualdade na *Écloga* II, por exemplo, parecem desaparecer na *Écloga* VII, expondo as consequências das diferenças entre os participantes para o certame poético:

When there is equivalence, things run fine. When there isn't, they break down. CS [Calpúrnio Sículo, *Écloga*] 6 doesn't show us the breakdown of pastoral song swaps so much as it does the felicity conditions for their performance: speakers who converge toward the same person.¹²¹ (GEUE, 2019).

Cada vez mais distantes do “estado de graça” e da “comunhão espiritual” que Poggioli, um tanto erroneamente, constata na poesia bucólica antiga (1975, p. 20), observamos na *Écloga* VI como não parece ser mais possível realizar um certame poético de

¹²¹ “Quando há equivalência, as coisas correm bem. Quando não há, elas se destroem. A *Écloga* 6 de Calpúrnio Sículo não nos mostra o colapso dos certames de canções bucólicas, mas sim as condições de satisfação para seu desempenho: falantes que convergem numa mesma pessoa.”

forma aparentemente harmônica e igualitária, como feito na *Écloga* II. No entanto, isso não significa que as relações amistosas são eliminadas a partir de agora no livro, pois, retomando nossas considerações feitas a partir de Konstan (1997, p. 148) e Williams (2013, p. 13-14), a amizade na Roma antiga previa a possibilidade do conflito. Se lermos os poemas das *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo na ordem, como temos realizado, a *Écloga* IV parece ser um primeiro anúncio mais enfático de problemas que, de certo modo, já estão prenunciados na *Écloga* I. Eles não são apenas divergências resultantes da desvalorização do campo em detrimento da cidade, conforme Leach (1973) e Newlands (1987), por exemplo, apontam principalmente a partir da leitura das chamadas *Éclogas* políticas, mas também da exposição de um lado menos harmônico e mais instável do próprio campo. Dando-se maior atenção às condições de dialogicidade na poética calpurniana, percebemos como, a cada poema, o livro nos apresenta personagens que parecem ser mais combativas que suas antecessoras, criando-se maior tensão no diálogo. Longe de ver isso apenas de forma negativa, podemos também contemplar a possibilidade de que essa poesia nos evidencia a complexidade das relações no campo, algo que com certeza fica claro também no poema final do livro, a *Écloga* VII.

3.2.5 *Écloga* VII

O último poema das *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo, a *Écloga* VII, é certamente um dos mais investigados pela crítica, concentrada nos três poemas considerados “políticos” do livro. É importante destacar que o poema tem várias interpretações, com frequência divergentes, de seu caráter, que serão retomadas aos poucos na análise. Por exemplo, para alguns, como Leach (1973; 1975), Newlands (1987), Davis (1987) e Green (2009), trata-se de uma rejeição de Nero – caso assumamos a datação da obra para esse período – derivada de uma espécie de desilusão expressa nas entrelinhas. Essa ideia é refutada mais diretamente por pesquisadores como Vinchesi (1996), Mayer (2006) e Karakasis (2006), que veem no poema o contrário, isto é, um elogio ao imperador. De fato, o elemento panegírico, em conjunto com a noção de poesia e o contraste entre o rural e o urbano já presentes na *Écloga* IV, é apresentado nesse “poema político” de maneira nada simples, suscetível a interpretações bastante diversas. Antes de avaliá-las, é necessário considerar algumas características relativas ao metro, ao ritmo e ao diálogo que podem nos auxiliar a explorar mais essas possibilidades críticas. A complexidade do poema se constrói desde sua abertura, que apresenta um diálogo que se dá entre Licotas e Córidon, sendo o primeiro um nome presente

também na *Écloga* VI, e o segundo, personagem fundamental das *Éclogas* I e IV. Aqui, os pastores tratam do fato de que Córidon acaba de voltar da cidade (Calp. *Ecl.* 7.1-6):

L. Lēntūs āb | Vrbē / uē|nīs, || Cōrŷ|dōn; // uī|cēsīmā | cēte (DDDE)
 nōx fūit, | ūt // nōs|trāe || cūpī|ūnt // tē : cēnērē | sīluā, (DEDE)
 ūt tūā | mārēn|tēs || ēx|spēctānt : iūbīlā | tāuri. (DEEE)
 C. Ō pīgēr, | ō // dū|rō || nōn | dūriōr : āxē, Lŷ|cōta, (DEED)
 quī uētē|rēs // fā|gōs || nōuā | quām // spēc|tācūlā | māuis (DEDE)
 cēnērē, | quāe // pātū|lā || iūuē|nīs // dēūs : ēdīt hā|rēna. (DDDD)

Primeiramente, destaca-se uma semelhança com o início de outro poema, a *Écloga* VI, em que Ástilo declara, no verso 1, que Lícidas demorou para chegar ao local do certame poético (*serus ades*, “chega tarde”). Como dito num intervalo de três versos, é Córidon que, segundo Licotas, “lento vem da urbe” (*lentus ab Urbe uenis*), razão pela qual se criou expectativa e tristeza na natureza, sendo citados um elemento da flora, os “bosques” (*siluae*) no verso 2, e um da fauna, os “touro” (*tauri*) no verso 3. Aqui é notável também por outro motivo a presença do adjetivo *lentus*, vocábulo usado por Virgílio para caracterizar Títilo em sua *Écloga* I (v. 4), num sentido positivo relativo à tranquilidade do pastor sob a sombra. Ao contrário do poeta antecessor, Calpúrnio Sículo aplica a palavra em um contexto que, desta vez, dá-lhe um sentido negativo, sendo mais uma inversão semântica sua do léxico bucólico.

Outra relação possível, desta vez menos explícita, com a *Écloga* VI e ocorre pelos versos 91 e 92 desse poema, cujos padrões métricos são, respectivamente, DDDE e DEDE, isto é, idênticos aos versos 1 e 2 da *Écloga* VII. Essa semelhança é reiterada pelo fato de que se utiliza um mesmo verbo para expressar o deslocamento dos pastores entre espaços nos dois contextos: *uenit* duas vezes no verso 91 (*Ecl.* 6) e *uenis* no verso 1 (*Ecl.* 7). Por esses pormenores rítmicos, observáveis apenas numa leitura que acompanha a textualização do livro, cria-se uma identificação entre as duas situações, como se Córidon também viesse para encerrar um poema, uma poesia ou o próprio livro, tal qual Mícon e Iolas chegam para, com Mnasilo, encerrar o poema anterior. Essa interpretação, no entanto, precisa de outros elementos que possam corroborá-la, que serão detectados na continuidade da leitura.

A partir do verso 4, também num intervalo de três versos, Córidon se manifesta para responder de forma ofensiva: no primeiro verso, declara que seu interlocutor é “preguiçoso” ou “frouxo” (*piger*) e “não mais mole que eixo robusto” (*o duro non mollior axe*). A falta de flexibilidade atribuída a Licotas se mostra mais figurada nos versos seguintes, nos quais se diz que ele valoriza mais “velhas faias” (*ueteres fagos*) do que os “espetáculos novos” (*noua... spectacula*), promovidos pelo “jovem deus” (*iuuenis deus*), referindo-se ao imperador. Desse

modo, nesses primeiros versos do poema, a distinção entre Licotas e Córidon já se torna nítida ao verificarmos que o primeiro ironiza a preocupação do segundo e rejeita a associação feita entre si e o campo, preferindo louvar o anfiteatro do imperador. Essa ideia se torna mais clara se lembrarmos que *fagus* (“faia”) é, de fato, um vocábulo consagrado por seu uso por Virgílio e que se refere não apenas à árvore, mas também ao próprio *locus amoenus*: “the *fagus* is the locus of Virgilian bucolic as the *πίτυς* was the locus and model of Theocritean bucolic”¹²² (WRIGHT, 1983, p. 109). Ademais, a exata expressão *ueteres fagos* ocorre no verso 12 da *Écloga* III virgiliana, por exemplo, num contexto em que Dametas acusa Menalcas de uma violência contra a harmonia do campo. A faia também é mencionada antes nas *Éclogas* I e IV de Calpúrnio Sículo, mas aqui, com certeza, evidencia-se o menosprezo de Córidon pela árvore e pelo que ela simboliza. Dessa forma, o que se destaca é uma visão negativa desse elemento típico do *locus amoenus*:

Again it is the negative aspect of the word that Calpurnius chooses to bring out. His Corydon uses *veteres* as a term of scorn, meaning useless and decrepit. The emphatic positioning of *nova* in the middle of line 5 of *Eclogue* 7, directly after the caesura, suggests the central importance of Corydon's new values. The traditional locale of pastoral poetry and its conventional beauties have no appeal for him.¹²³ (NEWLANDS, 1987, p. 221).

Nessa passagem, Newlands se refere à cesura pentemímera, que, no verso 5, separa *ueteres fagos* de *noua... spectacula*, sendo que o adjetivo *noua* se sobressai pela sua posição central no verso. Desse modo, torna-se mais evidente ainda não apenas o contraste entre campo e cidade, mas a valorização da segunda em detrimento do primeiro pelo pastor, ao contrário do que pensa seu interlocutor. Essa atitude de Córidon é mantida ao longo do poema. Após resposta deste, Licotas parece não ser afetado pela agressividade do comentário anterior e continua a tratar de acontecimentos do campo e da ausência de seu interlocutor (Calp. *Ecl.* 7.7-15):

L. Mīrā|bār // quā | tāntā / fō|rēt // tībī : cāusā mō|rāndi, (EEDD)
 cūr tūā | cēssā|rēt || tācī|tūrnīs : fistūlā | sīluis (DEDE)
 ēt sō|lūs // Stīmī|cōn || cānē|rēt // pāl|lētē cō|rýmbo: (EDDE)
 quēm sīnē | tē // mās|tī || tēnē|rō // dō|nāuīmūs | hādo. (DEDE)
 Nām, dūm | lētūs / ā|bēs, || lūs|trāuīt / ō|uīlīā | Thýrsis, (EDED)

¹²² “A *fagus* é o *locus* da poesia bucólica virgiliana, assim como a *πίτυς* foi o *locus* e modelo da poesia bucólica teocritiana”.

¹²³ “Novamente, é o aspecto negativo da palavra que Calpúrnio opta por trazer à tona. Seu Córidon usa *ueteres* como um termo indicando com desprezo, significando ‘inútil’ e ‘decrépito’. O posicionamento enfático de *noua* no meio do verso 5 da *Écloga* 7, logo após a cesura, sugere a importância central dos novos valores de Córidon. O local tradicional da poesia bucólica e suas belezas convencionais não têm nenhum apelo para ele.”

iūssīt ēt | ārgū|tā || iūuē|nēs // cēr|tārē cī|cūta. (DEDE)
 C. Sīt līcēt | īnuīc|tūs || Stīmī|cōn ēt : prēmīā | dīues (DEDE)
 āufērāt, | āccēp|tō || nēc | sōlūm : gāudēāt | hādo, (DEEE)
 uērūm | tōtā / fē|rāt || quā | lūstrāt / ō|uīlīā | Thȳrsīs. (EDED)

No verso 7, o posicionamento de Licotas torna-se um pouco mais pessoal ao declarar que “perguntava-se com admiração” (*mirabar*) qual seria a “causa para demorar” (*causa morandi*) que afetava Córidon, referenciado pelo pronome *tibi* (“para você”). Aqui, o verbo *mirabar* é ressaltado pela presença de uma cesura tritemímera, que o destaca em relação ao restante do período sintático. Na oração subordinada formada após essa cesura, também o pronome *tibi* figura entre uma cesura heptemímera e uma diérese bucólica, posição responsável por enfatizar a presença do interlocutor. Assim, de modo distinto do que foi lido nos três primeiros versos do poema, não apenas os bosques e os touros ficaram surpresos com o sumiço do pastor, mas também o enunciador.

Para demonstrar que isso é um problema entre os dois, Licotas, no verso 8, anuncia a Córidon que também se questionava por que sua “flauta” (*tua... fistula*) não tinha soado mais “nos taciturnos bosques” (*taciturnis siluis*). Em seguida, nos versos 9 e 10, emenda com a menção ao canto de Estímicon, sobre o qual declara: “triste presenteei com um tenro cabrito” (*maesti tenero donauimus haedo*), devido ao fato de estar “sem Córidon” (*sine te*). Esse nome, Estímicon, é também mencionado no verso 83 da *Écloga* VI. Segundo Lícidas, Estímicon ria “tacitamente” (*tacite*, v. 84) de Ástilo. Nesse trecho da *Écloga* VII, o nome é atribuído a um pastor que cantava “sozinho” (*solus*) com “hera pálida” (*pallente corymbo*), expressão que pode nos remeter ao verso 39 da *Écloga* III de Virgílio, no qual são mencionados “cachos com hera branca” (*hedera... pallente corymbis*). Desse modo, Estímicon está tanto ligado a seu riso secreto, em silêncio, do poema anterior quanto ao canto solitário que é feito em um local definido como quieto e soturno, sendo ambas as situações caracterizadas por termos linguisticamente próximos do adjetivo *tacitus*, presente na *Écloga* IV e relacionado principalmente ao Córidon desse poema. Portanto, ainda que não possamos categoricamente afirmar que esse homônimo é igual ao pastor que figura na *Écloga* VII, nota-se que ambos são participantes na criação do silêncio na paisagem bucólica.

Nos versos 11 e 12, Licotas relata outros eventos que ocorreram “enquanto lento se ausentou” (*dum lentus abes*), retomando o adjetivo aplicado a seu interlocutor no verso 1. Os acontecimentos são os rebanhos que Tírsis, homônimo do mediador do certame da *Écloga* II, “purificou” (*lustrauit*) e os certames dos “jovens” (*iuuenes*) “com cicuta sonora” (*arguta... cicuta*) que promoveu. Observe-se nessa passagem o uso do adjetivo *arguta*, que, como

apontamos na análise do verso 65 da *Écloga* VI, tem tanto um sentido positivo quanto um negativo nas *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo. Essa melodia – que pode ser entendida como ruído – das flautas de cicuta é desprezada por Córidon em sua resposta, a partir do verso 13, na qual assegura que Estímicon pode ser “invicto” (*inuictus*) e “rico” (*diues*) com seus “prêmios” (*praemia*), além de procurar ser ambicioso a ponto de ganhar não só o cabrito, mas “todas as ovelhas” (*tota... ouilia*) que Tírsis “purifica” (*lustrat*), sendo este o mesmo verbo empregado antes por Licotas.

Do ponto de vista métrico e rítmico, sobressai-se nessa passagem a menção ao nome do pastor invicto entre a cesura pentemímera e a heptemímera do verso 13, mesma posição em que a palavra *iuuenes*, o que poderia associar Estímicon à juventude citada por Licotas. Esse aspecto se torna mais manifesto se visto com outro elemento: o uso no verso 13 do padrão DEDE, idêntico ao do verso anterior, formando-se assim um par métrico na transição de uma voz para outra, um fenômeno já detectado na *Écloga* III (v. 12-13), na *Écloga* IV (v. 81-82; v. 146-147) e na *Écloga* VI (v. 88-89). Dessas ocorrências, aquelas dos dois primeiros poemas promovem maior harmonia entre as personagens, característica que é, por sua vez, transformada em indignação com o interlocutor por parte de Mnasilos no contexto da *Écloga* VI. Já na *Écloga* VII, as duas possibilidades se encontram: entre os versos 12 e 13, esse artifício gera depreciação da parte de Córidon em relação à situação de Estímicon e Tírsis, mas é usado depois por Licotas para fim contrário, como se observa em sua resposta ao enaltecimento da cidade por seu interlocutor (Calp. *Ecl.* 7.16-22):

Nōn tāmēn | āquā|bīt || mēā | gāudīā, : nēc mīhī, | sī quis (DEDD)
 ōmnīā | Lūcā|nā || dō|nēt // pēcū|ārīā | sīluā, (DEED)
 grātā mā|gīs // fūē|rīnt || quām | quā // spēc|tāuīmūs | V̄rbe. (DDEE)
 L. Dīc āgē | dīc, // Cōrŷ|dōn, || nēc | nōstrās : īnuīdūs | āures (DDEE)
 dēspīcē: | nōn // ālī|tēr || cēr|tē // mīhī : dūlcē lō|quēre (DDED)
 quām cān|tārē / sō|lēs, || quōtī|ēns // ād : sācrā uō|cātur (EDDE)
 āut fē|cūndā / Pā|lēs || āut | pāstō|rālīs Ā|pōllo. (EDEE)

No verso 16, Córidon expressa alguma competitividade ao dizer que tudo que Estímicon pode ganhar “não se igualará” (*non... aequabit*) ao sentimento derivado de sua ida à cidade, isto é, “suas alegrias” (*mea gaudia*), destacadas do restante dessa oração curta por uma cesura pentemímera. Nesse verso, há ainda uma segunda ocorrência de cláusula composta de quatro palavras nas *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo, sendo semelhante ao registro anterior desse fenômeno no verso 158 da *Écloga* IV. Ambas as cláusulas se inserem na divisão (1 + 2) + (1 + 1) de tipo 3 + 2, definida por Nougaret (1963, p. 42-43), e são

construídas com uma conjunção e um pronome pessoal no caso dativo no quinto pé. Além disso, tal qual a ocorrência anterior, a cláusula do verso 16 é antecedida de uma diérese bucólica que motiva o começo de outro período sintático, sendo, por conseguinte, uma pontuação bucólica nos termos de Soubiran (1966, p. 24) e Baños (1986, p. 281-282). Esses fatores fazem com que ganhe maior ênfase o período que se inicia nesse verso e se encerra no verso 18, no qual Córidon diz “nem a ele” (*nec mihi*) impressionaria a possibilidade de receber de “alguém” (*quis*) um prêmio como “todos os rebanhos do bosque da Lucânia” (*omnia Lucanae... pecuaria siluae*) em vez de ver o que viu “na cidade” (*in urbe*). Em contraposição ao discurso de Licotas, com frequente uso de verbos em primeira e segunda pessoas e formas do pronome *tu*, aqui Córidon se utiliza de uma forma do pronome *ego* (*mihi*) e apenas conjectura um outro (*quis*, “alguém”) que poderia presenteá-lo de maneira grandiosa, não contemplando, portanto, a possibilidade de que seu interlocutor possa agradá-lo assim.

Na continuação, Licotas se pronuncia de maneira efusiva no verso 19 pela sequência *dic age dic* (“diz, vai, diz”), composta de verbos no imperativo presente também empregados nos versos 22 (*age dic*) e 43 (*dic age*) da *Écloga* III. No contexto desse outro poema, Iolas se serve dessas palavras para estimular Lícidas a se manifestar vocal e poeticamente e lhe narrar seu amor. De modo similar, na *Écloga* VII, Licotas parece desejar se comunicar com Córidon, rejeitando a possibilidade ser menosprezado, o que é dito logo depois: *nec nostras inuidus aures / despice* (“nem, hostil, despreza meus ouvidos”). Esse objetivo de estabelecer um diálogo também é expressa por outro par métrico, desta vez em DDEE, que é formado entre os versos 18 e 19, isto é, na transição entre as vozes. Em seguida, a partir do verso 20, Licotas afirma que seu interlocutor “falará docemente” (*dulce loquere*), assim como “você costuma cantar” (*cantare soles*) durante as celebrações da “fecunda Pales” (*fecunda Pales*) e de “Apolo pastoril” (*pastoralis Apollo*). Além de almejar um diálogo menos agressivo, o pastor também alia fala e canto não apenas pela comparação entre ambos, mas também pelo uso do advérbio *dulce*, que, como dito anteriormente, alude ao som da natureza e ao canto dos pastores desde Teócrito. O argumento esboçado por Licotas parece ser convincente para que Córidon, enfim, comece a contar suas impressões da cidade (Calp. *Ecl.* 7.23-27):

C. Vīdīmūs | īn // cā|lūm || trābī|būs // spēc|tācūlā | tēxtis (DEDE)
 sūrgērē, | Tārpē|iūm || prōpē | dēspēc|tāntiā | cūlmen (DEDE)
 īmmēn|sōsquē / grā|dūs || ēt | clīuōs : lēnē iā|cēntes. (EDEE)
 Vēnīmūs | ād // sē|dēs, || ūbī | pūllā : sōrdidā | uēste (DEDE)
 īntēr | fēmīnē|ās || spēc|tābāt : tūrbā cā|thēdras. (EDEE)

O relato de Córídon se inicia aqui e se estende até o verso 72, tendo um tamanho que pode nos levar a definir a *Écloga* VII como um poema com predomínio do monólogo, assim como a *Écloga* I e a *Écloga* III. De maneira semelhante ao que acontece nesses outros poemas, veremos que, com efeito, há traços de dialogicidade na descrição da cidade pelo pastor. Sua narração começa com o verbo *uidimus* (“vi”), na primeira pessoa, em plural majestático, servindo-nos como um primeiro indício de materialidade e de subjetividade da parte do enunciador, como veremos. O aspecto material do texto se dá principalmente por meio da visualidade, muito explorada ao longo da descrição da cidade feita pelo pastor, como logo se evidencia nos versos 23 e 24, quando se diz que “ao céu” (*in caelum*) surgem “espetáculos” ou “assentos de teatro” (*spectacula*) por “vigas alçadas” (*trabibus... textis*), “superando” (*despectantia*) a “rocha Tarpeia” (*Tarpeium... culmen*).

Ademais, note-se de antemão a distinção do léxico utilizado pelo pastor para a descrição da cidade: trata-se de um teatro, mas a palavra é *spetacula*, relativa a apresentações em geral ou aos assentos de teatro, e não *theatrum* ou *amphitheatrum*, por exemplo, que denotaria especificamente a construção por inteiro. É possível, no entanto, também ler essa exposição como uma representação da tentativa didática de o enunciador, Córídon, aproximar-se da realidade rural de seu ouvinte para lhe apresentar a cidade. Sua descrição continua nos versos seguintes, nos quais o pastor conta como acessou o teatro e como se dá a distribuição das pessoas nesse espaço. A esse contexto, acrescenta-se um aspecto rítmico: nos versos 23 e 24, produz-se um par métrico pelo padrão DEDE, sem diérese bucólica, responsável por acentuar a introdução ao relato do pastor. No entanto, esse fenômeno acontece ao mesmo tempo que outros elementos são arranjados na dimensão rítmica do poema. Como se observa no quadro abaixo, uma organização maior dos padrões métricos em conjunto com cesuras e diéreses bucólicas foi feita além do par métrico dos versos 23 e 24, sendo marcados em azul os versos em EDEE, e em vermelho os versos em DEDE:

QUADRO 4 – ESCANSÃO DOS VERSOS 22-27 DA *ÉCLOGA* VII DE CALPÚRNIO SÍCULO

Verso	Escansão	Padrão métrico
22	āut fē cūndā / Pā lēs āut pāstō rālīs Ā pōllo.	EDEE
23	Vīdīmūs īn // cā lūm trābī būs // spēc tācūlā tēxtis	DEDE
24	sūrgērē, Tārpē iūm prōpē dēspēc tāntiā cūlmen	DEDE
25	īmmēn sōsquē / grā dūs ēt clīuōs : lēnē iā cēntes.	EDEE
26	Vēnīmūs ād // sē dēs, ūbī pūllā : sōrdīdā uēste	DEDE

27	īntēr fēmīnē ās spēc tābāt : tūrbā cǎ thēdras.	EDEE
----	---	------

Observa-se aqui a construção de um esquema rítmico específico desse poema, não sendo registrado nos anteriores das *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo. Apesar disso, a leitura do livro por sua textualização, de certa maneira, prepara nossos ouvidos para apreciar a singularidade do ritmo desse trecho. Alguns recursos que verificamos ao longo da análise nos auxiliam nisso: 1) a presença de pares métricos em todos os poemas calpurnianos, inclusive aqueles constituídos na transição entre vozes no diálogo; 2) a formação de trios métricos nas *Éclogas* II, III e IV; 3) a formação de pares métricos intercalados por um verso em outra sequência para os quatro primeiros pés nas *Éclogas* I, IV e V; 4) a alternância entre os padrões DEEE e DDDD no intervalo dos versos 43-46 da *Écloga* I; e 5) a repetição da sequência DDDE e DEDE dos versos 92-93 da *Écloga* VI nos versos 1-2 da *Écloga* VII. Todos esses fenômenos se encontram nessa passagem, na qual se percebe, antes do par métrico em DEDE dos versos 23 e 24, a constituição da sequência EDEE no verso 22, repetida no verso 25, que acaba por formar um par métrico com o verso 27, par intercalado pelo verso 26, em outra sequência, DEDE, isto é, igual à do par métrico anterior.

É pertinente também sublinhar que essa dinâmica acontece entre os padrões métricos DEDE, o mais recorrente nas *Bucólicas* calpurnianas, e EDEE, um dos menos frequentes, segundo o levantamento de Di Lorenzo (2004, p. 168), já disponibilizado na Tabela 1. Desse modo, a alternância faz com que se sobressaia a diferença entre um ritmo comum não só em Calpúrnio Sículo, mas também no *corpus* hexamétrico latino após Ovídio, conforme Duckworth (1969, p. 6), e outro ritmo mais específico, majoritariamente espondeico e que se inicia em espondeu, formação menos frequente no poeta analisado e também nas *Bucólicas* de Virgílio, mas mais recorrente em sua poesia épica e didática, de acordo com Duckworth (1969, p. 50) e Cupaiuolo (1996, p. 574).

Além da organização das sequências métricas dos quatro primeiros pés, é notável pelo Quadro 4 o fato de que, como os intervalos entre os versos 19 e 21 e entre os versos 25 e 28 contêm diérese bucólica, a ausência desse elemento nos versos 22, 23 e 24 acaba por ser responsável por realçá-los por contraste com àqueles que os antecedem e os sucedem. Nota-se também como os grupos com padrão em DEDE se relacionam entre si pela semelhança sonora do verbo *uidimus*, que abre o verso 23, com o verbo *uenimus*, no começo do verso 26. Ambos os vocábulos formam dátilos, iniciam-se com a semivogal *u* (/w/) e, por estarem na primeira pessoa do plural no pretérito perfeito do indicativo, contêm a vogal breve *ī* na

segunda sílaba e a desinência *-mūs* na terceira. Ademais, a presença de um verbo no começo dos versos 23 e 26 coincide com o início de períodos sintáticos, algo atípico na poesia calpurniana e contrário à ordem frasal mais neutra do latim, segundo Devine e Stephens (2006, p. 79). Em suma, todos esses fatores fazem com que sejam enaltecidas a transição a voz de um pastor para a de outro e, principalmente, o início do relato de Córidon, que ganha um tom grandioso tanto pela matéria narrada quanto pelo ritmo adotado.

Mais adiante, o pastor prossegue sua exposição, porém não sem se dirigir a seu interlocutor e se questionar acerca do propósito de sua própria ação nos versos 35 e 36: *quid tibi nunc referam, quae uix suffecimus ipsi / per partes spectare suas?*¹²⁴ A dialogicidade de sua narração incorpora também uma demonstração de incapacidade de narrar o que viu na cidade. A menção desse impedimento ganha destaque em especial pelo uso do verbo *spectare* (“observar”, “assistir”), similar semanticamente ao substantivo *spectacula* (v. 23) e ao participio presente *despectantia* (v. 24), estabelecendo-se uma relação que reforça a visualidade da narrativa. Mais adiante, Córidon menciona um homem que se sentou a seu lado no teatro e cita o que ele lhe disse (Calp. *Ecl.* 7.39-46):

cūm mīhī | iām // sēnī|ōr, || lātē|rī // quī : fōrtē sī|nīstro (DDDE)
iūnctūs ē|rāt: // “Quīd | tē || stūpē|fāctūm, : rūsticē”, | dīxit, (DEDE)
“ād tān|tās // mī|rārīs / ō|pēs, // quī : nēscīūs | āuri (EEDE)
sōrdīdā | tēctā, / cā|sās || ēt | sōlā / mā|pālīā | nōstī? (DDED)
Ēn ěgō | iām // trēmū|lūs || ēt | uērticē : cānūs ēt | īsta (DDED)
fāctūs in | Vrbē / sē|nēx, || stūpē|ō // tāmēn : ōmnīā: | cērte (DDDD)
uīlīā | sūnt // nō|bīs || quā|cūmqūē / prī|ōrībūs | ānnīs (DEED)
uīdīmūs, | ēt // sōr|dēt || quīc|quīd // spēc|tāuīmūs | ōlim”. (DEEE)

Nos versos 39 e 40, o pastor se refere a um “velho” (*senior*) que estava próximo de si, “ao lado esquerdo” (*lateri... sinistro*). Após uma cesura tritemímera no verso 40, Córidon cita o ancião, que se dirige a ele, depois de uma diérese bucólica, pelo vocativo *rustice* (“ó rústico”, “ó camponês”), isto é, identificando-o logo como alguém deslocado no espaço urbano. Sua fala prossegue até o verso 46 e inclui uma pergunta ao seu interlocutor campesino, acerca da razão de sua surpresa, declarando que ele só poderia estar “estupefato” (*stupefactum*) “diante de tantos recursos” (*ad tantas... opes*). Nos versos 41 e 42, alude-se à origem modesta do pastor quando o ancião afirma que Córidon é “desconhecedor do ouro” (*nescius auri*) e conhecedor de “suas moradas, casebres e aldeia solitária” (*sordida tecta, casas et sola mapalia*). Embora o caracterize dessa maneira, o homem velho aponta, a partir do verso 43, que ele também vive numa situação precária, “já trêmulo” (*iam tremulus*) devido

¹²⁴ “Por que te contaria agora o que eu mesmo mal pude observar em detalhes?”

ao avançar da idade e “branco na cabeça” (*uertice canus*), perspectiva que é ressaltada pela presença enfática do pronome *ego* (“eu”) que é utilizado pelo enunciador a fim de se comparar com o outro. Também diz que “na cidade” (*in urbe*) envelheceu e, apesar disso, “se espanta” (*stupeo*), assim como Córidon. Essa semelhança nas reações é reforçada pela formação de um par métrico em DDED entre os versos 42 e 43 e pela repetição da conjunção *et* na mesma posição em ambos os versos,¹²⁵ isto é, logo após a cesura pentemímera, estabelecendo, assim, essa conexão entre o que o ancião pergunta ao pastor e o início de sua descrição de si mesmo.

A indicação da imponência do local pelas personagens denuncia uma subjetividade derivada da escolha do verbo na primeira pessoa por ambas em seu discurso e pela emoção própria do ancião ao retratar o espaço urbano, perceptível a partir do verso 36. Também é notável como ele é definido como *senior* tal qual Micon, no verso 1 da *Écloga V*, de forma que, por esse intratexto, a referência às suas palavras da parte de Córidon faz com que se estabeleça uma breve relação entre um professor e um aluno. Além disso, o homem se define como *tremulus*, adjetivo que nos remete a *tremulis labris* (“com trêmulos lábios”), modo pelo qual Micon é apresentado na introdução da *Écloga V*, no verso 4. Diante dessa figura experiente e da inviabilidade de completude de seu próprio relato, como dito nos versos 35 e 36, Córidon se utiliza da descrição desse ancião como ponto de vista válido para a narrativa elaborada para seu interlocutor, Licotas. Apesar de citar esse habitante da cidade, o pastor ainda tem receio de não soar crível em seu discurso, razão pela qual, entre os versos 55 e 56, interpõe a seguinte declaração à sua exposição acerca dos animais no anfiteatro: *mihi crede, Lycota, / si qua fides*.¹²⁶

Mais adiante no poema, Córidon continua sua descrição dos eventos na cidade, agora concentrado nos animais postos em combate no anfiteatro. Após tratar dos “monstros silvestres” (*siluestria... monstra*), destaca-se a parte em que o pastor demonstra sua fascinação por outros tipos de criaturas (Calp. *Ecl.* 7.64-68):

Nēc sō|lūm // nō|bīs || sī|uēstriā : cērnērē | mōnstra (EEED)
cōntīgīt: | æquōrē|ōs || ěgō | cūm // cēr|tāntībūs | ūrsis (DDDE)
spēctā|uī // uītū|lōs || ět / ě|quōrūm : nōmīnē | dīctum, (EDDE)
sēd dē|fōrmē / pē|cūs, || quōd / īn | īllō : nāscītūr | āmne, (EDDE)
quī sātā | rīpā|rūm || uēr|nāntībūs : īrrīgāt | ūndis. (DEED)

¹²⁵ Essa repetição pode ser constatada no texto estabelecido por Amat (1991) e nas edições de Korzeniewski (1971) e Vinchesi (1996), mas não nas de Keene (1887) e Duff e Duff (1934).

¹²⁶ “Acredita em mim, Licotas, se confia nisso”.

No verso 65, Córídon menciona como ele “assistiu” (*spectauī*) animais que são denominados “bezerros do mar” (*aequoreos... uitulos*), isto é, “focas” que estavam “em disputa” (*certantibus*) com “ursos” (*ursis*).¹²⁷ É pertinente atentar aqui com Córídon valoriza sua própria presença no local dos acontecimentos, reiterada pelo uso do pronome *ego* (“eu”) no verso 65, recurso de ênfase que já observamos sendo aplicado à voz do ancião, no verso 43. Outro ser visto pelo pastor é citado entre os versos 66 e 68, sendo definido de maneira mais complexa: “manada chamada ‘cavalos’” (*equorum nomine dictum... pecus*), mas que seria uma variante “deformada” (*deforme*) que nasce “naquele rio” (*in illo... amne*) que “irriga” (*irrigat*) as “plantações” (*sata*) na primavera.¹²⁸ Nessa passagem, portanto, Córídon apresenta animais aquáticos a seu interlocutor, de forma que fica patente sua dificuldade em defini-los a outro pastor, alguém com quem partilha de um léxico mais próprio do meio rural. A distinção dessas criaturas em relação às anteriores, alguns já familiares para um camponês, é enaltecida também ritmicamente, pela construção de um par métrico em EDDE com os versos 66 e 67.

Após Córídon encerrar seu relato, Licotas retoma a palavra para parabenizar seu interlocutor pelo feito de ter ido à cidade e expressar seu desejo de saber mais de suas descobertas (Calp. *Ecl.* 7.73-78):

L. Ō fē|līx // Cōrŷ|dōn, || quēm | nōn // trēmē|būndā sē|nēctus (EDED)
 īmpēdīt! | Ō // fē|līx, || quōd / īn | hāc // tībī : sēcūlā | prīmos (DEDD)
 īndūl|gente / dē|ō || dī|mītterē : cōntīgīt | ānnos! (EDED)
 Nūnc, tībī | sī // prōpī|ūs || uēnē|rāndūm : cērñērē | nūmen (DDDE)
 fōrs dēdīt | ēt // prā|sēns || uūl|tūmq(ē) hābī|tūmqē nō|tāstī, (DEED)
 dīc āgē | dīc, // Cōrŷ|dōn, || quāē | sīt // mīhī : fōrmā dē|ōrum. (DDED)

No verso 73, com cesura pentemímera, Licotas evoca seu interlocutor de maneira calorosa: *o felix Corydon* (“ó feliz Córídon”), saudação que corresponde a todo o primeiro hemistíquio, que é ainda dividido por uma cesura tritemímera. A partir do segundo hemistíquio desse verso, o pastor se refere à “velhice tremente” (*tremebunda senectus*) que não “impediu” (*impedit*) seu interlocutor de fazer a viagem à cidade. No verso 74, também com cesura pentemímera, é retomada a exaltação de Córídon como “ó feliz” (*o felix*), sendo, desta vez, separada a interjeição do adjetivo pela cesura tritemímera. No segundo hemistíquio

¹²⁷ O trecho entre os versos 65 e 66 apresenta “bezerros do mar”, que, de acordo com Keene (1887, p. 153), Korzeniewski (1971, p. 110), Amat (1991, p. 67), Beato (p. 137) e Vinchesi (1996, p. 156), podem ser entendidos como focas, e “ursos”, os quais, segundo Jennison (1922, p. 73), devem ser ursos polares.

¹²⁸ Esse tipo de “cavalo” seria o hipopótamo (em grego, ἵπποπόταμος, ou seja, literalmente “cavalo do mar”), presente no rio que seria o Nilo, no entendimento de Keene (1887, p. 153), Korzeniewski (1971, p. 110), Amat (1991, p. 67), Beato (p. 137) e Vinchesi (1996, p. 156).

desse verso, inicia-se uma oração em que Licotas valoriza o pastor por ter levado até “esta época” (*in haec... saecula*) os “primeiros anos” (*primos... annos*) de sua vida devido ao “deus indulgente” (*indulgente deo*). Essa passagem laudatória é elaborada de modo que se forma um par métrico em EDED com os versos 73 e 75, intercalado pelo verso 74 em DEDD, sendo associados a ele outros aspectos rítmicos, como a permanência da cesura pentemímera e a constituição de um homeoteleuto em *-ōs* nos versos 74 e 75.

A partir do verso 76, em que predomina a aliteração em /n/, Licotas projeta a possibilidade de que a “sorte” (*fors*) tenha dado a seu interlocutor a chance de “ver” (*cernere*) a “divindade venerável” (*uenerandum... numen*) a ponto de contemplar “tanto o rosto quanto o traje” (*uultumque habitumque*). Essa última construção se sobressai por articular os substantivos *uultum* e *habitum* não só pela presença da partícula *-que* em ambos, mas também por um fenômeno de ocorrência esporádica na poesia calpurniana, a elisão, que aqui ocorre entre a vogal *e* da partícula ligada a *uultum* e a primeira sílaba de *habitum*. Considerando que isso tenha ocorrido, ainda pede que conte mais acerca da “aparência dos deuses” (*forma deorum*), solicitação que se torna mais enfática pela repetição do nome de seu interlocutor e, antes da cesura tritemímera, pelo uso de uma sequência de verbos no imperativo presente, *dic age dic* (“diz, vai, diz”), utilizada antes pelo mesmo pastor no verso 19. A essa demanda, Córidon responde do seguinte modo nos versos finais do poema (Calp. *Ecl.* 7.79-84):

C. Ō ūtī|nām // nō|bīs || nōn | rūsticā : ūestīs ī|nēsset! (DEED)
 Vīdīs|sēm // prōpī|ūs || mēā | nūmīnā! : Sēd mīhī | sōrdes (EDDD)
 pūllāquē | pāupēr|tās || ēt / ā|dūncō : fībūlā | mōrsu (DEDE)
 ōbfūē|rūnt, // ūt|cūmqūē / tā|mēn // cōns|pēxīmūs | īpsu (DEDE)
 lōngiūs; | āc // nīsī | mē || ūī|sūs // dē|cēpīt, īn | ūno (DDEE)
 ēt Mār|tīs // ūūl|tūs || ēt / Ā|pōllīnīs : ēssē pūt|āui. (EEDD)

De início, Córidon se aproveita da interjeição *o* e do advérbio *utinam* (“tomara”), inseridos antes da cesura tritemímera do verso 79, para se mostrar atônito com a possibilidade de estar presente “em roupa não rústica” (*non rustica uestis*) na cidade. Ao se imaginar nessa condição, continua a se referir a si na primeira pessoa do plural, pelo pronome *nobis*, que se sobressai por ser isolado entre a cesura tritemímera e a pentemímera. Também se evidencia aqui a formação de um hiato forçado entre *o* e *utinam* no primeiro pé desse verso que ocorre com os mesmos vocábulos no segundo pé do verso 86 da *Écloga* VI. Nesse poema anterior, essa construção figura quando Ástilo exterioriza seu desejo de agredir Lícidas, o que, segundo ele, ocorreria caso Mnasilo não estivesse presente. No verso 80, a consequência de não estar vestido como um camponês, numa situação hipotética, é imaginada por Córidon: ele teria

visto de “mais perto” (*propius*) suas “divindades” (*mea numina*). Após uma diérese bucólica nesse mesmo verso, introduz-se uma oração na qual o pastor se justifica, dizendo que sua “sujeira” (*sordes*), sua “pobreza imunda” (*pulla... paupertas*) e sua “fivela de fecho torto” (*adunco fibula morsu*) foram empecilhos para essa aproximação.

Uma alteração em seu discurso ocorre a partir do verso 82, quando uma oração se inicia após uma cesura tritemímera e nos fornece um adendo importante: Córidon afirma que “avistou” (*conspeximus*), mesmo que “mais de longe” (*longius*), “o próprio” (*ipsum*), referindo-se ao deus almejado por Licotas, o imperador. Finalmente, Córidon afirma que, na hipótese de a “visão” (*uisus*) não o ter enganado, “pensou” (*putaui*) haver “em um só” (*in uno*) a “aparência” (*uultus*) “tanto de Marte quanto de Apolo” (*et Martis... et Apollinis*), sendo que cada deus ocupa um hemistíquio desse último verso, composto com cesura pentemímera. Nessa passagem, nota-se como, para ressaltar uma mudança de perspectiva da parte de Córidon, é criado um par métrico em DEDE nos versos 81 e 82, que chama nossa atenção para essa transição. Ademais, sua descrição, assim como no relato dos eventos no anfiteatro, está plena de termos que mantêm a visualidade da narrativa, como *conspeximus*, *uisus* e *uultus*. Em termos rítmicos, também se destaca a construção *et... et...*, já presente em forma estendida no verso 100 da *Écloga* II, que também encerra esse poema. Assim como nesse outro contexto, constata-se aqui a variação de duração silábica da conjunção *et*, como atestado anteriormente em diversas passagens das *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo.

Como mencionamos anteriormente, a *Écloga* VII é um dos poemas mais lidos pela crítica de Calpúrnio Sículo, com interpretações divergentes que precisamos levar em consideração para a avaliação dos usos do metro e do diálogo pelo poeta. O motivo para a concentração do debate pode ser uma “inversão” dos “valores bucólicos” criada no poema:

All in all, the seventh poem stages an extraordinary reversal of pastoral values on which to end the collection: the city trumps the country. It is not that the city and its values have encroached upon the pastoral world (as happens, say, in Virgil's *Ecl.* 2); rather, the discontent of the shepherd is owed to his failure to stay within his own world.¹²⁹ (MAYER, 2006, p. 461).

Por essa valorização da cidade, segundo Mayer, estabelece-se uma falta de equilíbrio que promove descontentamento em Córidon por participar do mundo rural, isto é, por estar apartado do espaço urbano, privilegiado nessa representação da sociedade romana. A

¹²⁹ “Ao fim de tudo, o sétimo poema apresenta uma extraordinária inversão de valores bucólicos para terminar a obra: a cidade supera o campo. Não se trata de a cidade e seus valores terem invadido o mundo bucólico (como acontece, digamos, na *Ecl.* 2 de Virgílio); ao contrário, o descontentamento do pastor é devido ao seu fracasso em permanecer dentro de seu próprio mundo.”

consequência é que, na visão de Mayer, Calpúrnio Sículo se transforma em um autor “antivirgiliano” (2006, p. 460). Um argumento para esse ponto de vista seria a decepção do pastor por não conseguir acessar o imperador devido aos seus trajes rústicos, expressa no verso 79 e 80, analisados anteriormente. Esse retrato do campo em Calpúrnio Sículo como ambiente depreciado na sociedade o torna um poeta mais explícito:

Appropriately, the atmosphere with which Calpurnius surrounds his dialogues is not one of unreal fantasy. He is, if anything, more explicit than Vergil in grounding his poems in the realities of the native countryside, for where Vergil depicts the panorama and variety of nature in his several landscapes, Calpurnius dwells consistently upon precise and homely details. The ultimate contrast of country and city is subtly forewarned by his pervasive elaboration of the rustic milieu.¹³⁰ (LEACH, 1975, p. 206).

A fim de confirmar tal afirmação, Leach delinea uma série de exemplos, em diálogo com as *Geórgicas* e outras obras de literatura didática, que dão detalhes físicos específicos sobre a geografia rural, atenta à relação que eles estabelecem entre as condições da vida do *rusticus* e a natureza à sua volta. Tal interpretação que vê um Calpúrnio Sículo “realista” ou mais “explícito” que se concentra num descontentamento de Córidon é corroborada também por outros pesquisadores, como Verdière (1992), Newlands (1987), Davis (1987) e Karakasis (2006). Apesar de sua validade, é preciso ressaltar que, em grande medida, esse posicionamento negligencia outras personagens que não têm uma visão declaradamente negativa do ambiente rural, como observamos ao longo de nossa análise, e se concentra exclusivamente em Córidon. É possível ler as *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo levando em consideração esse diálogo entre os pastores com diferentes pontos de vista sobre o campo a fim de nos questionarmos acerca da posição de Córidon, como faz Newlands: “[...] are Corydon's views to be identified with those of Calpurnius Siculus? How seriously are we to take the terms of praise for the imperial amphitheater, evidently one of the gaudier examples of Rome's wealth and power?”¹³¹ (1987, p. 224). De fato, a descoberta de qual foi a intenção de Calpúrnio Sículo – figura que, inclusive, nem sabemos quem de fato era – não pode ser o objetivo da análise dos poemas.

¹³⁰ “De maneira adequada, a atmosfera em que Calpúrnio envolve seus diálogos não é de uma fantasia irreal. Ele é, quando muito, mais explícito que Virgílio ao basear seus poemas na realidade do campo local, pois, no lugar de retratar o panorama e a variedade da natureza, como Virgílio faz em suas diversas paisagens, Calpúrnio se detém de forma consistente em detalhes precisos e familiares. O contraste final entre campo e cidade é sutilmente antecipado por sua difusa elaboração do meio rústico.”

¹³¹ “[...] as opiniões de Córidon devem ser identificadas com as de Calpúrnio Sículo? Até que ponto devemos levar a sério as expressões de louvor do anfiteatro imperial, que é evidentemente um dos exemplos mais gritantes da riqueza e do poder de Roma?”

Atentos à complexidade da poesia calpurniana, podemos levar em conta a ambivalência da jornada de Córidon e sua relação com os poemas anteriores a fim de tecer nossas considerações. De acordo com Green (2009, p. 64), uma análise intertextual pode ser uma alternativa às leituras mais pessimistas da *Écloga* VII, algo que Karakasis (2006) faz, em alguma medida, ao longo de seu estudo. Mesmo que Calpúrnio Sículo retome vocábulos e elementos bucólicos da tradição virgiliana para um propósito distinto, isso não o torna propriamente “antivirgiliano”. Desde o princípio das reflexões teóricas sobre a intertextualidade, sob a égide desse conceito, Julia Kristeva, por exemplo, pensa o texto literário como um “mosaico de citações”, no qual ocorre a “absorção e transformação de outro texto” (1969, p. 84-85). A reelaboração virgiliana presente em Calpúrnio Sículo, portanto, não o torna necessariamente um oponente ou detrator do poeta augustano.

Essa apropriação da tradição feita pelo poeta também não precisa ser entendida como simples “inversão” do paradigma anterior, sendo talvez melhor descrita como Mackie o faz: “in conclusion, Calpurnius’s pastoral scene is less one of isolation, or radical metaphor, than a landscape of confusion”¹³² (1989, p. 13). Ainda que esse pesquisador veja o “realismo social” (1989, p. 14) que os outros críticos também constatarem na poesia calpurniana, a noção de uma “paisagem de confusão” nos parece apropriada para descrever as relações entre os pastores e suas visões da realidade. Como um outro exemplo de movimento contrário à tendência majoritária da crítica, é possível citar Fear, que, em vez de descontentamento e alienação, atribui satisfação ao Córidon da *Écloga* VII, comparando-o ao Títiro virgiliano:

Where then is Corydon's alienation? Unless we accept the unfounded view that Corydon had gone to Rome to become a poet, it does not seem to exist at all. Corydon went to see the games in Rome and these have surpassed his wildest dreams. Moreover the effect on him has awakened him from his rustic complacency for ever, for Corydon, unlike Tityrus, things will never quite be the same again.¹³³ (FEAR, 1994, p. 275).

Com efeito, a sensação de contentamento está presente desde o início da *Écloga* VII e só dá lugar a um sentimento oposto brevemente no fim do poema, pela impossibilidade de Córidon se aproximar de seu “deus”. Se pensarmos esse poema inserido na “paisagem de confusão” calpurniana, torna-se mais manifesto o contraste entre visões favoráveis e

¹³² “Em conclusão, o cenário bucólico de Calpúrnio é menos um cenário de isolamento ou uma metáfora radical do que uma paisagem de confusão”.

¹³³ “Onde está, então, a alienação de Córidon? A menos que aceitemos a visão infundada de que Córidon tinha ido a Roma para se tornar um poeta, ela não parece existir de forma alguma. Córidon foi ver os jogos em Roma, e eles superaram seus sonhos mais loucos. Além disso, seu efeito sobre ele o despertou de sua complacência rústica para sempre. Para Córidon, ao contrário de Títiro, as coisas nunca mais serão as mesmas.”

desfavoráveis do campo que são elaboradas em diversos poemas do livro, como apontamos. O ponto de vista negativo do campo atribuído ao Córion da *Écloga* VII e, até certo ponto, ao seu homônimo da *Écloga* IV não pode ser o único contemplado em uma análise das *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo como um todo. Raramente, elas são lidas de fato como um livro, com atenção para a ordem na qual os textos poéticos aparecem. Mesmo Karakasis (2016), dedicado a comentar cada poema calpurniano, organiza seu estudo em partes com poemas que contêm semelhanças entre si nas relações que estabelecem com gêneros literários, sem muita preocupação em avaliá-los também por sua distribuição no livro.

Embora seja importante realizar estudos dessa maneira ou concentrados em apenas alguns poemas, é fundamental também examinar as *Bucólicas* calpurnianas como um todo e segundo sua textualização, como fizemos. A necessidade de leituras que agrupem poemas de maneiras diversas é defendida, por exemplo, por Breed (2006, p. 335) no caso das *Bucólicas* virgilianas, com frequência analisadas em sua “arquitetura”, ou melhor, como um todo visto de forma panorâmica que nos permite conectar poemas distantes entre si. No entanto, é também importante destacar que cada uma dessas leituras é, antes de tudo, uma leitura possível, e não a decodificação do livro, ao contrário do que pode ser dito por pesquisadores:

The practice of such readerly activism provides a useful reminder that the formal patterns and symmetries of the *Eclogues* book might be less a hermeneutical key to unlock the ultimate design of authorial intent than a reader's tool to shape the text in accordance with his or her individual idea of its meaning.¹³⁴ (BREED, 2006, p. 337).

Conscientes disso, apresentamos aqui aspectos métricos e discursivos das *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo conforme sua textualização, mas reconhecemos que outras possibilidades de leitura podem suscitar conclusões distintas a partir desses mesmos aspectos. Também buscamos examinar métrica e discursivamente os poemas de forma menos quantitativa e mais qualitativa, de maneira que as relações entre eles evidenciem a progressiva construção de um ritmo próprio do poeta em seu livro. Como resultado, conseguimos observar diversos aspectos do metro e do diálogo nos poemas que evidenciam sua importância não apenas para o gênero bucólico, mas também para um estudo que contemple o *epos* e a métrica em língua latina por sua diversidade. Com base nos dados derivados da análise pela qual optamos, podemos, no próximo capítulo, delinear um projeto de tradução que lhes seja consoante antes de nos encaminharmos para a conclusão.

¹³⁴ “A prática de tal ativismo do leitor fornece um lembrete útil de que os padrões formais e as simetrias do livro das *Bucólicas* podem ser menos uma chave hermenêutica para revelar o projeto definitivo da intenção do autor do que uma ferramenta do leitor para moldar o texto de acordo com uma ideia individual de seu significado.”

4. A TRADUÇÃO

4.1 Da crítica à tradução

A fim de integrar a análise métrica, rítmica e discursiva delineada no capítulo anterior a outro objetivo desta tese, a execução de uma tradução poética do objeto de estudo, é necessário antes refletir sobre como a poesia bucólica clássica é acessada pelo público leitor brasileiro. Os modos pelos quais esse público aborda esse gênero poético, ao menos suas composições de origem antiga, podem ser em grande parte averiguados pela história de suas traduções para a língua portuguesa. Antes de nos determos em alguns momentos desse percurso, é preciso firmar pressupostos metodológicos para isso, fundamentados nos estudos da recepção dos clássicos e, principalmente, da tradução.

O primeiro campo mencionado, a recepção dos clássicos, é conhecido por classicistas em muitas universidades nacionais e estrangeiras, de modo que pode parecer banal apresentá-la como novidade, o que certamente não é a intenção. No contexto brasileiro, a produção relacionada aos estudos de recepção ainda é restrita, ainda que esteja em parte presente nas premissas de alguns pesquisadores, como João Batista Toledo Prado, que define a área como:

Diálogo, porque as sociedades do presente não apenas sorvem e usufruem suas heranças culturais, “ouvindo” as mensagens de toda natureza, que ecoam – é provável que para sempre – do fundo abissal do tempo até nós, seus destinatários modernos, mas, ao mesmo tempo, também produzem um discurso voltado para e sobre o passado, na tentativa de melhor compreendê-lo e explicá-lo, de tal forma que os mesmos discursos lidos e relidos através dos séculos são continuamente retomados e reanalisados, transformando seus autores e a cultura que os produziu em interlocutores dos analistas e de seus leitores modernos. (PRADO, 2011, p. 54).

A ideia de diálogo, de uma relação entre antigos e modernos nesses termos resume muitas das perspectivas desse campo, mas não todas. Trata-se de uma área que ainda se encontra em expansão e desenvolvimento. Deve-se refletir sobre as bases epistemológicas desses estudos, sobre quais foram as razões para estabelecê-las em paralelo aos métodos consagrados pela filologia clássica a fim de verificar a relevância da recepção dos clássicos, sob uma perspectiva transdisciplinar intrínseca a essa disciplina. Há diferenças epistemológicas entre os estudos clássicos, ao menos em um contexto histórico, e o desenvolvimento dos estudos de recepção dos clássicos num período mais tardio, como se pode observar a partir das primeiras pesquisas de Charles Martindale no campo (1993). A maioria de suas preocupações se mantém atual, porém seu percurso também tornou clara a

necessidade de uma revisão a fim de estabelecer metas e limites em comum, como o próprio autor constata depois de duas décadas:

Books, essays, and articles appear in ever-increasing numbers under the banner of reception; some showing great learning and sophistication, some frankly amateurish in a way that would probably not be tolerated if the subject were simply Greek tragedy, say, or Latin Literature. It cannot be said too often that reception studies, if they are to be taken seriously, require skills in the practitioner at least as great as those needed for more traditional studies, perhaps greater in view of their cross-disciplinary character and the consequent need for credibility within all disciplines involved (it may also be the case that there is, as yet, less of an agreed evaluative framework than in more established areas of Classics).¹³⁵ (MARTINDALE, 2013, p. 170).

O pesquisador, talvez para evitar desavenças, não lista ou exemplifica melhor os seus critérios para denegrir parte da produção acadêmica ligada à recepção dos clássicos mais recentemente, porém ressalta a associação inevitável com o padrão já existente para os estudos clássicos, demonstrando, por consequência, que essa última área deve permanecer como referência principal. Sua perspectiva vai de encontro com alguns pressupostos dos Estudos Clássicos, avessos ao anacronismo, por apontar, sob o viés da recepção, para a possibilidade de uma relação, ou seja, um diálogo entre discursos clássicos e modernos, independentemente da diferença temporal. Essa leitura é feita somente por leitores, justamente; daí a proximidade que alguns teóricos estabelecem entre o estudo da recepção dos clássicos e as teorias da recepção alemãs. Essa conexão crítica é possível, evidentemente, mas seria prudente se voltar mais para a recepção por um viés comparatista, que também contempla ambos os discursos, o antigo e o moderno, em pé de igualdade, e que pode nos fornecer outras possibilidades em casos como nosso objeto de estudo.

Nesse sentido, é possível concordar com Charles Martindale quando ele afirma o seguinte: “one value of reception is to bring to consciousness the factors that may have contributed to our responses to the texts of the past”¹³⁶ (MARTINDALE, 2006, p. 5). Os estudos da recepção nos Estudos Clássicos não são, portanto, nem de uma recusa da historiografia literária nem de uma filologia tradicional. Trata-se, em concordância com

¹³⁵ “Livros, ensaios e artigos aparecem cada vez mais sob a bandeira da recepção; alguns mostrando grande aprendizado e sofisticação, outros claramente amadores de uma forma que provavelmente não seria tolerada se o assunto fosse simplesmente tragédia grega, digamos, ou literatura latina. Nunca é demais dizer que os estudos de recepção, para serem levados a sério, requerem habilidades do praticante pelo menos tão grandes quanto as necessárias para estudos mais tradicionais, talvez maiores em vista de seu caráter interdisciplinar e da consequente necessidade de credibilidade dentro de todas as disciplinas envolvidas (pode ser também o caso de que não exista, por enquanto, uma estrutura de avaliação consensual como em áreas mais estabelecidas dos Estudos Clássicos).”

¹³⁶ “[...] um ponto positivo da recepção é trazer à tona os fatores que podem ter contribuído para nossas respostas aos textos do passado.”

Martindale, de uma revisão da nossa leitura do passado, seja pela crítica, seja pela literatura. Ela se dá por uma análise dos textos poéticos como *reescritas*, na definição de André Lefevere (1992), que estabelecem, ao mesmo tempo, uma visão sobre a literatura clássica e um desejo para a literatura de seu tempo, com base em uma interpretação das poéticas greco-romanas. Define-se aqui, portanto, uma linha de estudo que pode auxiliar tanto ao campo dos Estudos Clássicos quanto ao das literaturas modernas, a fim de se firmar o diálogo pela permanência clássica.

Levando em consideração essas observações, pode-se dizer que o trabalho de tradução é também um trabalho de recepção. De uma perspectiva haroldiana, a tradução pode ser vista como “forma privilegiada de leitura crítica” (CAMPOS, 2013, p. 46), distinta da crítica literária em si e, na dinâmica deste trabalho, um possível complemento seu. Tendo essa relação em mente, cabe-nos, agora, refletir sobre os meios para se traduzir a poesia bucólica latina, mais especificamente o objeto desta tese, que são as *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo. Como praticamente qualquer texto literário, esse corpo poético poderia ser vertido para o português das mais diversas maneiras. Não há de fato somente um modo de traduzi-lo. Apresentar uma tradução é uma ação que pode ser feita de maneiras diversas, dependendo, é claro, de uma concepção de tradução. Como Haroldo de Campos afirma em “A tradução como criação e como crítica”, oferece-se uma possibilidade de compreensão implícita no ato de traduzir, razão de seu aspecto crítico (2013, p. 32). Na tradução apresentada nesta tese, bem como em quaisquer outros textos, em português ou não, um entendimento está também presente, em grande medida derivado da reflexão acerca dos poemas delineada nos capítulos anteriores. Ele é uma parte “inevitável” do projeto de tradução,¹³⁷ segundo Berman, devido ao fato de que, ao realizar escolhas, o tradutor nos oferece uma seleção “racionalizada (quantitativamente)” e “embasada” sobre uma leitura determinada do autor, que, no caso da análise de Berman, seria John Donne (1995, p. 123). Sua perspectiva, ao menos em parte, vai ao encontro do pensamento haroldiano e também nos serve tanto para a crítica quanto para a prática da tradução. Para esta tese, como dito, foi proposta a execução de uma tradução poética dos textos estudados. Antes de explicitar essa feitura e apresentá-la de fato, é necessário explorar os *horizontes de expectativa*, na terminologia de Jauss (1994), para o leitor brasileiro de poesia bucólica latina.

¹³⁷ Em seu livro incompleto *Pour une critique des traductions: John Donne*, de publicação póstuma, Antoine Berman esboça conceitos como projeto de tradução (*projet de traduction*) e obra de tradução (*oeuvre de traduction*), escrevendo-os ora com hífen, ora sem hífen. Tomou-se a decisão de utilizá-los sem hífen nesta tese, devido ao fato de que, na maioria dos casos, o autor os grafa assim.

4.1.1 A poesia bucólica latina no Brasil

A fim de situar nossa tradução no contexto brasileiro, é preciso verificar como a poesia bucólica latina tem sido recebida em língua portuguesa. Não será feita, para isso, uma análise de um número excessivo de exemplos, sendo consideradas apenas versões em português feitas para o *corpus* poético aqui estudado e algumas da obra virgiliana. Cabe recordar que os poemas do nosso *corpus* não foram largamente traduzidos, ao contrário das *Bucólicas* de Virgílio. Desta obra, há traduções tanto de cunho filológico quanto poéticas. Ainda que o poeta não seja o enfoque desta tese, é fundamental entender um pouco de sua recepção para que a recepção desse gênero poético antigo no contexto brasileiro seja um pouco mais esclarecida, de modo que possamos, então, situá-lo melhor dentro do nosso panorama literário.

De acordo com levantamento de Thaís Fernandes (2018), dentre as publicações nacionais em livro feitas de 1808 a 2014, Virgílio é o segundo autor da literatura latina mais traduzido no Brasil, com 35 traduções, sendo precedido por Cícero, com 39 traduções. Notem que o enfoque de sua pesquisa foram os livros impressos, o que deixa de lado uma série de artigos em periódicos acadêmicos ou não que certamente contém ainda mais traduções desses autores. De todo modo, esses números já apresentam um contraponto interessante para *Virgil and His Translators* (2018), livro organizado de Susanna Braund e Zara Torlone, voltado mais para a produção nas línguas europeias de maior poder cultural e econômico. No contexto luso-brasileiro, se considerarmos em conjunto as traduções de outros poetas bucólicos latinos até o presente, veremos a diferença em relação a Virgílio: só temos as *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo vertidas em prosa, por primeiro por João Beato (1996), em Portugal, e depois por Luana Santana Lins Cerqueira (2017), no Brasil. Ademais, mais recentemente, poemas do *Apêndice virgiliano* foram traduzidos por Marina Cavichiolo Grochocki, para a sua dissertação de mestrado (2019). Fora dos livros, não há traduções registradas desses poemas, com a exceção de uma tradução manuscrita de Haroldo de Campos para a *Écloga I* calpurniana, como mencionada por seu filho, Ivan Pérsio de Arruda Campos, em entrevista de 2006. Esse esboço se encontra transcrito no Apêndice 2 desta tese.

Como é possível perceber, o número de versões brasileiras de Virgílio é alto. No entanto, além da questão da quantidade, também é preciso atentar para as características que distinguem uma criação de outra, em especial para as traduções poéticas, devido ao fato de que nelas o metro e o ritmo parecem ser preocupações maiores, como neste trabalho. Além do

critério qualitativo, também há a preocupação de entender o real papel dessas traduções para a recepção da obra virgiliana, principalmente das suas *Bucólicas*. Também há versões ditas filológicas, que também atendem, de outra maneira, ao objetivo de oferecer ao público brasileiro em língua portuguesa os poemas de nosso estudo. A produção desse tipo no meio acadêmico brasileiro, em especial nos Estudos Clássicos, é numerosa e variada, sendo que parte dela é exemplar das possibilidades efetivas de cumprimento de suas metas. Contudo, dado o fato de que este trabalho se concentra em questões métricas, rítmicas e discursivas, tornou-se fundamental recriar nossa leitura desses fatores em português também. Outro motivo para a realização desse trabalho é o fato de que tanto as *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo quanto as *Éclogas de Einsiedeln* não têm traduções poéticas em língua portuguesa. Além disso, apenas a obra calpurniana foi vertida para esse idioma, em edições com outros propósitos tradutórios, como veremos mais adiante.

Antes de seguir adiante, é fundamental deixar claro um ponto de partida para essa reflexão. De início, é pertinente retomar Haroldo de Campos, que, no seu texto “A tradução como criação e como crítica”, de 1962, delineia algumas direções possíveis para a reflexão acerca do fazer tradutório, em especial no campo literário. Nesse momento, a partir de leituras de Albrecht Fabri e Paulo Rónai, ele afirma que a “tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca” (CAMPOS, 2013, p. 35, grifo do autor). A noção de recriação faz parte da trajetória intelectual do poeta paulistano, que, por fim, chegou a um outro conceito conhecido, o de transcrição, pelo qual Haroldo explora as diferentes facetas da transcrição, principalmente a partir das noções de corte paidêumico e de corte sincrônico. O primeiro “corte” está relacionado à visão da “forma da crítica” segundo Ezra Pound, a uma noção de cânone produtivo, que sempre está em transformação e apresenta a crítica via tradução (CAMPOS, 2015, p. 79). Já o segundo “corte” é uma derivação conceitual do próprio Haroldo, elaborada a partir da ideia de uma poética advinda desse corte paidêumico. No caso da tradução ou da transcrição, esse corte seria responsável por uma criação atenta a um “tempo histórico, o presente” (CAMPOS, 2015, p. 82) e também a uma “poética da leitura” que contemple o “horizonte de expectativas” a partir da teoria de Jauss (2015, p. 83-84).

Ainda em relação à tradução de poesia, segundo Meschonnic (2010), o ritmo ganha mais espaço como elemento de construção do discurso, quando se afirma que:

[...] no ritmo, no sentido em que o digo, não se ouve o som, mas o assunto. Não uma forma distinta do sentido. Traduzir segundo o poema no discurso, é traduzir o

recitativo, a narração da significância, a semântica prosódica e rítmica, não a estúpida palavra a palavra que os alvejadores veem como a procura do poético. (MESCHONNIC, 2010, p. XXXII).

Assim, na produção de sentido, o ritmo é, sob esse ponto de vista, a “organização do sentido no discurso” (MESCHONNIC, 1982, p. 70, tradução nossa), tendo, portanto, um significado diferente do comum. Para isso, no entanto, não podemos buscar na literalidade da forma, no “palavra a palavra”, a conquista de um ritmo próprio. Em Meschonnic, o estabelecimento do ritmo como elemento de construção do discurso faz com que ele seja considerado a “realização máxima do discurso e da oralidade” (2010, p. 16). Nossa apreensão dessas ideias do teórico francês nos faz ir além da dicotomia forma e conteúdo, que permeou boa parte da discussão crítica de tradução, como observa Berman (1995, p. 14-15).

Para a tradução de poesia, em especial da poesia antiga, é essencial também pensá-la como retradução, vê-la como parte de um desenvolvimento contínuo de recriações desses textos em diversas línguas. Nesse contexto, torna-se claro como “traduzir é, em geral, retraduzir” (FLORES, 2014, p. 158), porém nos cabe avaliar como se dá a retradução como recriação no sentido haroldiano. Nesse sentido, Guilherme Gontijo Flores ressalta como “a tradução poética tem, por isso, o dever de renovar a sensibilidade do leitor” (2014, p. 156). No caso da poesia bucólica latina, certamente projetos de tradução que contemplem o metro como constituinte do discurso poético podem chamar a atenção dos leitores para novas maneiras de se ler os poemas. Esse movimento é perceptível em relação a algumas versões da poesia bucólica latina, como nas traduções poéticas de Odorico Mendes e Raimundo Carvalho para as *Bucólicas* de Virgílio. Contemplá-las como retraduições é fundamental, mas também é necessário entendê-las em seu contexto, como parte de uma história de traduções, e avaliá-las sob critérios claros, o que é talvez mais difícil, pois, como esclarece Berman, a crítica de tradução é um ramo ainda em elaboração:

Mais cette critique n'existe-t-elle pas déjà? Et sous les formes les plus diverses? Et sans doute depuis le XVIII^e siècle? Oui et non. Il existe depuis l'Âge classique des recensions critiques de traductions, où « critique » signifie *jugement* (en langage kantien) ou *évaluation* (dans le langage d'une moderne école de traducteurs). Mais si critique veut dire analyse rigoureuse d'une traduction, de ses traits fondamentaux, du projet qui lui a donné naissance, de l'horizon dans lequel elle a surgi, de la position du traducteur; si critique veut dire, fondamentalement, *dégagement de la vérité d'une traduction*, alors il faut dire que la critique des traductions commence à peine à exister.¹³⁸ (BERMAN, 1995, p. 13-14).

¹³⁸ “Mas esta crítica já não existe? E nas mais diversas formas? E provavelmente desde o século XVIII? Sim e não. As revisões críticas de traduções existem desde a Idade Antiga, em que ‘crítica’ significa *juízo* (na linguagem kantiana) ou *avaliação* (na linguagem de uma escola moderna de tradutores). Mas se crítica quer dizer uma análise rigorosa de uma tradução, de suas características fundamentais, do projeto que a deu origem,

No entanto, essa “análise rigorosa de uma tradução” não é um trabalho que deve atentar apenas para um aspecto da obra de tradução, como veremos. Em *Pour une critique des traductions*, o teórico francês esboça um método de crítica de tradução que adotamos parcialmente para avaliar a poesia bucólica latina em língua portuguesa. Esse método foi formulado partir das teorias de crítica de tradução de Meschonnic, da chamada escola de Tel Aviv (com membros como Even-Zohar e Toury) e também de Benjamin, segundo o próprio Berman (1995, p. 14-15). Ele ainda ressalta que, na verdade, seu percurso não deve ser visto como um modelo metodológico, mas sim como um “trajeto analítico possível” (1995, p. 64).

Nesse trajeto, em resumo, a primeira fase seria a leitura da tradução, do texto na língua original e de textos críticos. Num primeiro momento, a leitura da tradução deve ser feita sem um “julgamento precipitado”, com atenção exclusiva para esse texto, deixando de lado, assim, o texto na língua original para evitar a “compulsão por comparação” (BERMAN, 1995, p. 65). O autor ainda esclarece que essa leitura deve ser realizada ao menos duas vezes, sendo a primeira um ato de maior fruição do texto e a segunda um ato mais crítico e atento ao fato de se tratar de uma tradução. A ideia é avaliar se há uma “consistência imanente” à tradução, que faça com que o leitor se satisfaça com sua organização própria, de acordo com o autor (1995, p. 65). Nesse ponto, cabe-nos ressaltar que essa apreciação certamente pode ser feita apenas por quem alcance, na releitura, um nível de compreensão da tradução que permita uma avaliação do texto em seu estado mais material. Talvez essa postura crítica já esteja na primeira leitura, porém certamente apenas na releitura alguns aspectos podem se tornar mais evidentes. Trata-se ainda, como Berman esclarece, de “impressões” que podem se confirmar ou não ao longo do trajeto analítico (1995, p. 66).

Após essa etapa de leitura mais detida no texto traduzido, a leitura do texto na língua original deve ser executada. Agora, sem comparações diretas com a tradução a ser analisada, essa apreciação será feita não como uma simples fruição do texto, mas, sim, como uma avaliação em que as impressões anteriores ainda persistem. Torna-se, portanto, um processo em que o crítico aprecia o texto na língua original, ligando “a escrita à língua” e a “algumas ritmicidades”, enquanto conjectura possíveis traduções, colocando-se, assim, no lugar de tradutor, e também no lugar do tradutor que verteu o texto considerado anteriormente (BERMAN, 1995, p. 67). Ainda segundo o autor, é nesse momento que a crítica se estabelece como “autônoma”, no ato de “pré-tradução” (1995, p. 68). Berman também ressalta que,

do horizonte em que ela surgiu, da posição do tradutor; se crítica quer dizer, fundamentalmente, *a liberação da verdade de uma tradução*, então deve-se dizer que a crítica das traduções mal está começando a existir.”

devido à atenção àquelas primeiras impressões, o crítico, a partir de sua interpretação da obra e de textos críticos, pode selecionar “exemplos estilísticos” que representam “zonas significantes”, isto é, passagens exemplares da escrita daquele texto (1995, p. 70).

Com a leitura e a releitura prontas, o crítico pode avançar para o exame de outros elementos da tradução. A primeira questão a se fazer é: quem é o tradutor? Essa pergunta pode ser respondida de muitas maneiras, segundo os mais diversos campos do conhecimento, porém Berman observa que, no âmbito da crítica de tradução, o que nos importa é saber do perfil do profissional, e não de sua vida pessoal (1995, p. 73). Dessa maneira, entende-se que se devem compreender apenas algumas condições de trabalho do tradutor, como, por exemplo, sua formação acadêmica, seu conhecimento linguístico e sua atuação no mercado de trabalho. Aliada a esses dados, a compreensão da “posição tradutória” (*position traductive*) desse profissional deve ser elucidada, a fim de ponderar sobre suas crenças e seus procedimentos, como diz Berman (1995, p.74). Mais adiante, mostraremos que, no caso da nossa análise, não é possível aferir alguns desses aspectos mais relacionados ao tradutor.

Finalmente, no trajeto analítico, chegamos ao *projeto de tradução*, que seria, em resumo, a junção da *posição tradutória* e das condições de trabalho do tradutor com sua “maneira de traduzir” (BERMAN, 1995, p. 76). Esse conjunto pode ser apreciado por dois âmbitos: as considerações próprias do autor em relação ao seu projeto, como na apresentação do livro ou em notas do tradutor, e o texto traduzido em si, não sendo a análise do segundo necessariamente uma consequência do primeiro, como Berman alerta (1995, p. 77). Destacariamos também que essa análise do texto traduzido não é idêntica à sua primeira leitura, pois agora o crítico também deve levar em conta o posicionamento teórico e prático do tradutor. Além disso, deve se examinar o “horizonte do tradutor”, isto é, o contexto em que ele realiza o ato de traduzir uma obra, com “parâmetros linguísticos, literários, culturais e históricos” que fundamentam sua prática e também a recepção da obra de tradução (BERMAN, 1995, p. 79). Com esses dados levantados, o crítico pode, enfim, realizar a análise detida e comparativa do texto traduzido e do texto na língua original. Todas as etapas de investigação, ainda que organizadas nessa sequência, são flexíveis em sua ordem, sendo, por exemplo, a análise do horizonte do tradutor algo preliminar, e a avaliação da posição tradutória e do projeto de tradução feita ao mesmo tempo, como o autor destaca (1995, p. 83).

Levando em consideração o trajeto analítico de Berman apresentado acima, é possível relacionar alguns aspectos teóricos da tradução poética já mencionados à recepção a partir da crítica da tradução segundo o teórico francês, com atenção ao menos parte de seu

método. Para investigar a tradução da poesia bucólica latina no Brasil, é possível se concentrar, em um primeiro momento, na avaliação de algumas questões em quatro traduções das *Bucólicas* de Virgílio: a de Manuel Odorico Mendes, de 1858; a de Péricles Eugênio da Silva Ramos, de 1982; a de João Pedro Mendes, de 1985; e a de Raimundo Carvalho, de 2005. Esse enfoque se dá pelo interesse em explorar a tradução poética e a não poética como meios de recepção e também em pensar os horizontes do tradutor brasileiro. Como ponto de partida, foi escolhida a *Écloga* II, principalmente devido à divergência de interpretações que suscitou ao longo do tempo pelo homoerotismo nela representado, de forma que a relação entre criação e crítica parece se evidenciar de uma maneira peculiar. A fim de evitar uma análise de um texto que não é o objeto desta tese, selecionou-se só uma passagem do poema.

Podemos começar pela tradução de Odorico Mendes. Antes de ser realizada a análise do texto, é fundamental lembrar, para a compreensão de um primeiro horizonte do tradutor, que esse poema surge no contexto brasileiro como um problema desde o século XIX, a exemplo da publicação da *Memória sobre a segunda égloga de Virgílio* em 1862, de José Feliciano de Castilho. Esse trabalho, como define uma nota do mesmo ano da *Revista Popular*, do Rio de Janeiro, escrita sob o pseudônimo O Velho, visava salvar o romano de uma “interpretação vulgarmente dada” ao poema que insinuaria que “o poeta cheio de tão encantadora pureza” havia sido “contaminado pela corrupção da época em que florescera” (1862, p. 320). Em resumo, Castilho José propõe a ideia de que Virgílio teria apenas descrito o amor de Córídon por Aléxis a fim de se enquadrar nos parâmetros estéticos da tradição clássica, herdados principalmente dos gregos. Ele também afirma que “as *Bucólicas* virgilianas não só no gênero, na essência, como na forma, são imitações, e às vezes traduções de Teócrito” (CASTILHO apud MATTUS, 2013, p. 18), sob uma percepção curiosa do que seria uma tradução.

Essas ideias não estão, de modo algum, limitadas a esses textos. Curiosamente, Machado de Assis também se pronunciou sobre o assunto. Em resenha publicada no *Diário do Rio de Janeiro*, em 22 de fevereiro de 1862, o escritor afirma que o referido livro de Castilho José demonstra “erudição e proficiência” e descreve seus objetivos e motivações (ASSIS in AZEVEDO, DUSILEK, CALLIPO, 2013, p. 98). Em seguida, de maneira surpreendente, declara: “diante dessa questão, confesso-me incompetente”, mas prossegue com o texto, devido a uma “observação ligeira” que pretende fazer (2013, p. 98). O que Machado destaca é que a comparação entre os dois poetas, com efeito, pode levar a ver que Teócrito estava “limpo dos defeitos que a égloga virgiliana acusa” (2013, p. 98). Dito de outro

modo, o escritor brasileiro vai além de Castilho José e afirma que não há homoerotismo nem na obra do poeta romano nem na do grego, reconhecendo que o trabalho do crítico de origem lusitana “no ponto de vista moral e de investigação tem um certo e real valor” (2013, p. 99).

Os pontos de vista do anônimo O Velho, de Castilho e de Machado de Assis nos servem como exemplos de primeiros horizontes tradutórios presentes, em certa medida, em traduções como a de Odorico Mendes. Em nota à *Écloga* II, ele apresenta assim o poema:

Foi composta, parece que não logo depois da primeira, para de Polion alcançar um escravo de nome Alexandre, e para persuadir a este que seria tão feliz no campo quanto o era em casa de Polion: o rapaz amava mais o palácio do magnata que o casal do poeta. Algumas expressões têm sido maliciosamente interpretadas; as quais não passam de uma viva imitação de Teócrito. Virgílio, tão respeitador e amigo dos bons costumes, como provam as suas obras, é impossível que sem a menor vergonha, depois de três anos de correção, legasse esta égloga à posteridade, a não ter o sentido que lhe dão os críticos bem intencionados; e no livro X [da *Eneida*], do verso 324 a 327, repreendendo a Cidon o vício de que o acusam, mostra que não podia querer deixar de si tal fama, gabando-se de uma torpeza. (MENDES in VIRGÍLIO, 2008, p. 54).

Claramente, sua maior preocupação é dizer o que o poema *não* é segundo sua perspectiva. As interpretações a que Odorico se refere – em consonância com o que observa Castilho José –, que apresentam um “vício”, não seriam condizentes com a figura do poeta, “tão respeitador e amigo dos bons costumes”, ou seja, nada dignas de serem levadas em consideração. Entretanto, essa visão moralista de Virgílio, presente nos textos citados, não parece ter sido totalmente posta em prática em versões em português, o que aponta uma discordância entre a posição tradutória e o projeto de tradução. Por exemplo, lemos no início da *Écloga* II na versão de Odorico (2008, p. 49), do verso 1 ao 7:

Coridon por Aléxis belo ardia,
Delícias do amo, e alheio de esperança
Entre umbroso faial de opaco cimo
Vir soía o pastor, e ao vale e ao monte
Vozes rudes sozinho em vão soltava.
 Dos versos meus, Aléxis, nem cogitas?
Nem dó te inspiro? Tu, cruel, me matas.

Nessa passagem, logo se nota que Aléxis aparece como “delícias do amo” pelas quais Córidon arde, estando “alheio de esperança”. Portanto, o espaço para a interpretação homoerótica persiste, apesar do que foi dito pelo tradutor em sua introdução ao poema. Em seguida, do verso 3 ao 6, o destinatário dessa paixão não dá atenção ao canto de Córidon, razão pela qual o pastor questiona sozinho, em meio à natureza, o porquê disso. Isso se dá

“entre umbroso faial”, isto é, uma paisagem em que comparece a faia, árvore também presente no verso 1 na *Écloga* I da tradução de Odorico. Também se destaca a disposição sintática desse trecho, em que predomina a anástrofe, como em: “alheio de esperança / entre umbroso faial de opaco cimo / vir soía o pastor”. Nesse período, o sujeito e os verbos são apresentados por último, mantendo-se, por consequência, o predicativo do sujeito e o adjunto adverbial em posição de destaque, ao contrário da ordem dos termos no português corrente. A anástrofe ocorre também no período “e ao vale e ao monte / vozes rudes sozinho em vão soltava” e nos seguintes, com exceção de “tu, cruel, me matas”. Poderia se dizer que as operações sintáticas citadas são hipérbatos, isto é, modificações na ordem dos termos que fazem com que a oração se torne de difícil entendimento, ou sínquises, ou seja, inversões sintáticas que geram ambiguidade.¹³⁹ Entretanto, ainda que essas duas últimas qualificações possam ser aplicáveis a alguns versos da tradução odoricana, não parece ser correto de atribuí-las aos períodos presentes nos versos mencionados, que continuam sendo compreensíveis.

A colocação dos termos variável e incomum, além de se adequar aos padrões poéticos do século XIX, gera efeitos de sentido pertinentes para nossa análise. A título de exemplo, há a ênfase dada pela anástrofe tanto a termos geralmente legados ao fim da oração, como “dos versos meus” no verso 6. A poesia, posta em destaque aí, contrasta com a forte afeição ostentada por Córidon, como no verso seguinte, na oração “nem dó te inspiro?”, com anástrofe que acentua a negada possibilidade de compaixão da parte de Aléxis. Após uma sequência de versos com orações invertidas sintaticamente, surge “tu, cruel, me matas”, mais próxima da ordem habitual. Por contraste, esse retorno à simplicidade, ao invés de banalizar a paixão expressa por Córidon, põe-na em evidência. Em uma tradução em decassílabos brancos, isto é, sem rimas para auxiliar na construção do discurso poético, tal elemento métrico deve ser considerado para a apreciação do texto aliado a outras características, como sua aliteração, frequente em *v* e *s* nos versos 4 e 5, por exemplo, e sua disposição gráfica, que anuncia o início da voz de Córidon no verso 6, sem o uso de aspas nem sequer de travessão. Desse modo, constata-se que, na prática, Odorico Mendes se afasta da polêmica de sua época e busca apresentar um Virgílio distinto, em que tanto o afeto quanto a expressividade formal têm lugar na *Écloga* II. Poderíamos conjecturar que talvez sua nota seja um meio de assegurar sua reputação, firmada ao longo da vida como político e também tradutor, e também de não boicotar a recepção de seu trabalho.

¹³⁹ Seguimos aqui a diferenciação entre anástrofe, hipérbato e sínquise delimitada por Evanildo Bechara (2009, p. 582-583).

Em um contexto distinto, temos outra tradução das *Bucólicas*, a de Péricles Eugênio da Silva Ramos, de 1982. Apesar de lançar sua obra de tradução mais de cem anos depois de Odorico, o tradutor se situa numa posição semelhante na vida profissional: idoso, tendo passado por toda uma vida como poeta, professor universitário, tradutor e crítico literário, publica suas *Bucólicas*. Se pensarmos em horizontes do tradutor, certamente o cenário na década de 1980 era bastante diferente daquele do Brasil sob o império de Dom Pedro II, quando Odorico publicou suas traduções. A atividade tradutória no país já tinha nomes de tradutores como Haroldo de Campos, Augusto de Campos, José Paulo Paes e Ana Cristina César, conhecidos do mercado editorial e do público leitor. É um fator que aponta para um espaço em que a literatura era debatida fora de um pequeno círculo, como o dos críticos e escritores que publicavam em jornais da capital imperial. Contudo, Péricles Eugênio da Silva Ramos ainda parece ser uma figura da transição de uma interpretação oitocentista da obra virgiliana para outra elaborada sob o debate de uma comunidade de leitores mais variada. Em sua tradução, os mesmos versos já citados da *Écloga* II aparecem assim (1982, p. 47):

Córidon, o pastor, ardia pelo belo Aléxis,
delícias de seu dono, mas não tinha o que esperar.
Apenas frequentava as faias densas, de sombrias
copas, junto às quais lançava aos montes e florestas,
com vã paixão, sozinho, estes lamentos mal cuidados:
“Não prestas atenção, cruel Aléxis, nos meus cantos?”
Não tens pena de nós? assim acabarei morrendo.

Devido ao metro utilizado, o alexandrino arcaico, logo podemos perceber que a tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos tem versos mais longos que a de Odorico Mendes, em decassílabos. Nessa versão, lê-se que Córidon “não tinha o que esperar”, além de que lançava “com vã paixão” seus “lamentos”. O que se poderia destacar nesse trecho é como o tradutor também não evita a figuração do homoerotismo, detratado pelos autores oitocentistas. Em nota, ele afirma que “não conhecemos quase nada da vida amorosa de Virgílio”, e em seguida cita André Bellesort e Eugène de Saint-Denis, que fornecem interpretações distintas daquela de José Feliciano de Castilho, mas que ainda veem algo estranho nesse “gosto normal” para os antigos (1982, p. 44). Péricles Eugênio da Silva Ramos também destaca que Saint-Denis aponta como única explicação para essa representação de relações amorosas entre homens uma “hábil contaminação de recordações de Teócrito” (1982, p. 45). Desse modo, poderia se dizer que o tradutor se encontra aqui num lugar em que a paixão de Córidon por Aléxis lhe parece estranha, em especial se ligada à vida de Virgílio,

mas que, se vista como intertexto teocritiano, torna-se aceitável, de forma semelhante à argumentação de Castilho José.

Pelos aspectos estilísticos, nota-se que é uma versão drasticamente diversa daquela de Odorico Mendes: ainda que a segunda pessoa do singular seja mantida, a sintaxe dos períodos tende a ser mais próxima da corriqueira, como, por exemplo, em “Córidon, o pastor, ardia pelo belo Aléxis”, no qual o sujeito e seu aposto antecedem o verbo ao qual se sucede o objeto indireto. Quanto ao léxico, também se percebe que as escolhas tendem a aproximar o leitor da língua do cotidiano. Essas características podem ser comparadas à poesia autoral do tradutor, que à época compunha principalmente em verso livre e com um vocabulário menos rebuscado. Metricamente, no entanto, destaca-se a escolha do alexandrino arcaico, um verso de 14 sílabas comum na literatura de língua portuguesa até meados do século XIX. O próprio Péricles Eugênio da Silva Ramos afirma que o alexandrino arcaico, ou “espanhol”, como prefere chamar, é “um verso arcaizado, em que já nenhum dos manuais correntes de versificação se detém; de um verso esquisito, quase inexplicável se lhe aplicarmos os princípios métricos vigentes” (1959, p. 39). Embora seja, na sua opinião, um recurso de um passado poético distante, esse verso foi a escolha do autor para suas *Bucólicas*, algo que certamente deve ser considerado na crítica dessa tradução.

Ao nosso ver, seu alexandrino arcaico parece se enquadrar exatamente na descrição presente em seu estudo métrico, possuindo, portanto, quatorze sílabas em que se conta sempre uma sílaba a mais depois da última tônica de cada hemistíquio, haja ali uma sílaba, duas sílabas ou nenhuma (1959, p. 40). O fundamental era que houvesse quatro sílabas invariáveis como resultado. Se esse verso for associado aos fatores sintático e lexical já indicados, vê-se que se torna um texto que causa estranhamento por parecer ser uma composição oitocentista e, ao mesmo tempo, não. Na tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos, o que temos é uma poesia que se situa num entre-lugar, um Virgílio em português entre um passado remoto e o seu presente no qual a poesia busca cada vez mais a interlocução com linguagens do dia a dia.

Em paralelo, um outro projeto de tradução para as *Bucólicas* surge apenas três anos depois, quando João Pedro Mendes publica sua tradução como parte do livro *Construção e arte das Bucólicas de Virgílio* (1985), baseado em sua tese de doutorado. Essa versão se situa numa fronteira comum ao trabalho de muitos classicistas brasileiros: tem uma disposição em versos, mas não parece atentar para critérios métricos nem rítmicos próprios. É preciso recordar que, além de estar num contexto similar ao já delineado como horizonte para a tradução de Ramos, João Pedro Mendes era sobretudo um acadêmico. De acordo com Thaís

Fernandes, a década de 1980 é o momento em que acadêmicos começam a ter uma presença maior na organização e tradução da literatura clássica no Brasil (2018, p. 370). O horizonte para essa tradução, portanto, está num lugar um pouco diferente do seu antecessor. Embora se apresente como uma tradução instrumental, aliada ao estudo desenvolvido pelo autor no livro, e não seja uma tradução poética, o nosso enfoque analítico, ela se torna importante dessa perspectiva devido a uma postura crítica do tradutor divergente da dos anteriores. Para os versos já mencionados, lê-se o seguinte na sua versão (1985, p. 186; 188):

O pastor Coridão estava apaixonado pelo formoso Aléxis,
Delícias de seu senhor, mas sem ter o que esperar. Somente vinha
Com assiduidade para o meio das faias expressas, de umbrosos
Cumes; ali, solitário, lançava aos montes e aos bosques estas
Coisas desordenadas, com vão empenho:
“Ó cruel Aléxis, não te importas com meus cantos? não tens
Compaixão de nós? acabarás me constringendo a morrer.

Percebe-se como é declarado o sentimento de Córídon (aqui, Coridão) de forma mais direta: “estava apaixonado pelo formoso Aléxis”. De resto, dado o seu caráter distante do poético, sem um metro definido e com um ritmo mais próximo da prosa, a tradução se volta para a determinação de um sentido para o poema, deixando-se de lado, assim, a forma. O essencial para nossa análise é a aceitação do homoerotismo que está implícita e que é, de fato, desenvolvida na primeira nota ao poema:

Sobre o tema fulcral da “escabrosa” bucólica, nada pode ser entendido sem estarmos bem ajustados à perspectiva da época. Os amores masculinos, ao que parece, constituíram moda importada da Grécia – “graeculi mores”. Se o objeto desses amores fosse um escravo, a sociedade romana nada tinha a reprovar; a intolerância só ocorria para com o amor dirigido a um jovem cidadão livre. (MENDES, 1985, p. 187).

Podemos compreender, então, que o tradutor não vê problemas em ler o homoerotismo no poema, ainda que destaque que o aceita apenas sob a “perspectiva da época” e sob condições especiais que, a princípio, seriam dadas pela sociedade romana, afirmação esta que enuncia com base em Pierre Grimal. A presença de aspas no adjetivo “escabrosa” parece também sinalizar a ironia do autor quanto a visões críticas anteriores. Contudo, destaca-se a própria necessidade de explicação, que parece indicar que o desconforto com o tema persistia. Como dito, a versão de João Pedro Mendes não visa a tradução poética, porém não deixa de ser uma etapa intermediária importante para a abertura para outras interpretações do poema.

Por último, podemos analisar a tradução poética de Raimundo Carvalho, de 2005. Essa edição surge em um tempo em que a literatura clássica começa a ser mais traduzida no Brasil e por um número maior de tradutores, ao mesmo tempo que a circulação de versões lusitanas no país também diminui, o que indica uma autonomia política e cultural maior do mercado editorial local, segundo Thaís Fernandes (2017, p. 55-56). Além disso, Carvalho é um professor universitário, um perfil de tradutor mais comum no mercado editorial nesse momento. Sua tradução vem acompanhada de bastante paratexto: apresentação, glossário, notas de fim de texto, posfácio e dois apêndices sobre traduções anteriores da obra, seguindo também um padrão mais comum em edições recentes de literatura clássica, conforme levantamento de Fernandes (2018, p. 370-371). Portanto, nesse livro, após uma breve apresentação, encontram-se as *Bucólicas*, mas sem notas de rodapé. Nos mesmos versos iniciais da *Écloga* II (2005, p. 21), lê-se o seguinte:

Córidon, um pastor, pelo formoso Aléxis,
Delícias do seu dono, em desespero ardia-se.
A um denso faial, de vértices sombrios,
Vinha assíduo; aí, só, às selvas e montes
Lançava, num esforço inane, estes delírios:
Não escutas, cruel Aléxis, os meus cantos?
Nem tens pena de mim? me forças a morrer.

De início, podemos observar o retorno do verbo “arder”. Contudo, aqui Córidon “pelo formoso Aléxis (...) em desespero ardia-se”, ou seja, Raimundo não adota o sentido menos figurado de João Pedro Mendes e alia o sentimento da paixão ao desespero. Também define Aléxis como “cruel” por ignorar os “cantos” de Córidon, que se questiona com “delírios” num “esforço inane”. Arelada a esse viés crítico, a escolha do metro, o alexandrino clássico, marca uma aproximação com a versão de Péricles Eugênio da Silva Ramos, por adotar um verso longo e associado à poética vernácula oitocentista. Ao mesmo tempo, essa escolha privilegia um verso um pouco mais curto que o alexandrino arcaico e que o superou em popularidade na poesia brasileira da segunda metade do século XIX, a ponto de se tornar a norma, como demonstra o próprio Ramos (1959, p. 42-44). É digno de nota o fato de que alexandrino também foi escolhido por Valéry para a sua tradução das *Bucólicas*, referência importante para o trabalho de Carvalho e as versões lusófonas (2005, p. 141).

O vocabulário da versão de Carvalho, como bem explicado no posfácio do livro (2005, p. 153), varia entre soluções próprias, de Odorico Mendes, de Péricles Eugênio da Silva Ramos ou de edições em línguas estrangeiras. Destaca-se ainda o fato de que o quinto

verso foi alterado pelo tradutor ao publicar este poema na antologia *Por que calar nossos amores?*, na qual aparece assim: “lançava, sem empenho e arte, estes delírios” (2017, p. 61). Essa mudança acaba por relacionar mais explicitamente a voz de Córidon à falta técnica poética, e não apenas a um apelo emocional. É um pequeno indício de que a tradução de Carvalho aponta para um elemento do projeto de tradução de Odorico Mendes: a relação entre o fazer poético e a emoção. Também vemos na nota introdutória ao poema, presente nessa antologia e não na edição de 2005, que a temática amorosa do poema é destacada, devido ao fato evidente de se enquadrar no propósito do volume (2017, p. 59).

Em suma, o que se percebe pela soma desses elementos é que a tradução de Carvalho se situa num contexto em que já há uma tradição estabelecida de recepção brasileira da literatura latina em português, de modo que o tradutor pode escolher de qual dos seus antecessores prefere se aproximar poeticamente. Tendo em mente as traduções em português analisadas, podemos realizar um breve cotejo com os versos em latim, atentos ainda às etapas analíticas esboçadas por Berman (Verg. *Ecl.* 2.1-7):

Formusum pastor Corydon ardebat Alexim,
delicias domini, nec quid speraret habebat.
Tantum inter densas, umbrosa cacumina, fagos
adsidue ueniebat; ibi haec incondita solus
montibus et siluis studio iactabat inani:
“O crudelis Alexi, nihil mea carmina curas?
nil nostri miserere? Mori me denique coges.

De início, destaca-se que todas as traduções analisadas apresentam a mesma quantidade de versos para traduzir os sete primeiros versos da *Écloga* II. Em relação a escolhas lexicais, apenas na versão de João Pedro Mendes Córidon não “ardia” por Aléxis, verbo que, por decalque ou aproximação semântica, a maioria escolheu para traduzir *ardebat* (v. 1). Em quase todas as versões, ressalta-se que Córidon é um “pastor”, como no latim *pastor*, sendo que apenas Odorico Mendes não inclui esse dado em sua versão. Já Aléxis no latim é definido como *delicias domini* (v. 2), apontando-se, assim, que é propriedade de seu senhor, ideia presente em todas as traduções, que variam entre “delícias do amo” (Odorico Mendes), “delícias de/do seu dono” (Péricles Eugênio da Silva Ramos e Raimundo Carvalho) e “delícias do seu senhor” (João Pedro Mendes). Como se observa, a escolha do decalque “delícias” para *delicias* foi unânime. O adjetivo que qualifica o escravo, *formosus*, é vertido como “belo” por Odorico e Ramos e como “formoso” por Mendes e Carvalho. A oração *nec quid speraret habebat*, por sua vez, gerou opções mais variadas: a ideia de que Córidon não

tinha nada a esperar prevalece em Ramos e Mendes, enquanto o pastor, em Odorico, está “alheio de esperança” e, em Carvalho, “em desespero”. Destaca-se o fato de que apenas Carvalho junta as duas primeiras orações latinas e efetua uma anástrofe ao adiantar o objeto da paixão do pastor no primeiro verso: “Córidon, um pastor, pelo formoso Aléxis, / Delícias do seu dono, em desespero ardia-se” (2005, p. 21). Desse modo, observa-se que, ainda que Odorico seja um tradutor que investe em inversões sintáticas, Carvalho também as faz, bem como outras operações sintáticas não habituais, porém com soluções talvez mais sutis, ao menos se comparadas à língua hoje. As diferenças entre as traduções se acentuam do verso 3 ao 7, em que a disposição sintática, as escolhas lexicais e o ritmo se tornam mais manifestos, facilitando a compreensão de seus projetos de tradução, como se observa no quadro abaixo.

QUADRO 5 – OS VERSOS 3-7 DA *ÉCLOGA* II DE VIRGÍLIO EM TRADUÇÕES BRASILEIRAS

Odorico Mendes (2008, p. 49)
Entre umbroso faial de opaco cimo Vir soía o pastor, e ao vale e ao monte Vozes rudes sozinho em vão soltava. Dos versos meus, Aléxis, nem cogitas? Nem dó te inspiro? Tu, cruel, me matas.
Péricles Eugênio da Silva Ramos (1982, p. 47)
Apenas frequentava as faias densas, de sombrias copas, junto as quais lançava aos montes e florestas, com vã paixão, sozinho, estes lamentos mal cuidados: “Não prestas atenção, cruel Aléxis, nos meus cantos? Não tens pena de nós? assim acabarei morrendo.
João Pedro Mendes (1985, p. 186; 188)
[...] Somente vinha Com assiduidade para o meio das faias expressas, de umbrosos Cumes; ali, solitário, lançava aos montes e aos bosques estas Coisas desordenadas, com vão empenho: “Ó cruel Aléxis, não te importas com meus cantos? não tens Compaixão de nós? acabarás me constrangendo a morrer.
Raimundo Carvalho (2005, p. 21)
A um denso faial, de vértices sombrios, Vinha assíduo; aí, só, às selvas e montes Lançava, num esforço inane, estes delírios: Não escutas, cruel Aléxis, os meus cantos? Nem tens pena de mim? me forças a morrer.

Para uma breve comparação, selecionamos somente alguns fatores paradigmáticos. Primeiramente, nos primeiros versos, destaca-se como todos os tradutores viram a necessidade de se manter a faia, árvore significativa na tradição bucólica, porém sob formas ligeiramente díspares e que se relacionam entre si. O “faial” de Odorico Mendes é retomado por Carvalho, porém com qualificação invertida: em Odorico, o faial é “umbroso” e tem “opaco cimo”, enquanto, em Carvalho, ele é “denso” com “vértices sombrios”. Ainda em relação ao léxico, deve-se ressaltar que Carvalho adota “vértices” para *cacumina*, um ato que pode revelar sua preferência por opções vocabulares menos habituais, assim como as de Odorico Mendes. Ao contrário deles, Ramos e João Pedro Mendes selecionam “copas” e “cumes” em suas traduções, respectivamente, priorizando palavras de uso mais corriqueiro para designar o topo de uma árvore.

Já nos versos 6-7, outros fatores podem ser relevantes para a nossa comparação, em especial a representação da variação de vozes no poema. Nessa passagem, há uma transição da narração para a voz de Córion. Contudo, ao contrário da edição de outros poemas bucólicos, convencionalmente não se separam do corpo do texto os versos do pastor. A fim de acentuar essa transição, cada uma das traduções aplica seus recursos gráficos, que podem ser o recuo de parágrafo no verso 6 (em Odorico Mendes), as aspas associadas aos dois-pontos (em Ramos e João Pedro Mendes) ou apenas os dois-pontos (em Carvalho). Além disso, quase todas as traduções, com exceção da de Odorico, utilizam o pronome demonstrativo *este*, aqui em seu uso catafórico, destinado na escrita a algo a ser apresentado posteriormente, criando-se, assim, a breve expectativa de que o pastor terá sua voz no poema. Esses aspectos são pertinentes se pensarmos que, nas edições de textos latinos, também há bastante variação de marcação do discurso direto. O que se constata, por conseguinte, é que os tradutores na *Écloga* II quiseram manter a unidade gráfica do poema, sem separar em parágrafo distinto a voz de Córion, como ocorre por vezes em edições de poemas bucólicos ou de comédia, por exemplo. Ao mesmo tempo, a maioria deles ressalta que o narrador dá a voz ao pastor, pelo uso do pronome demonstrativo, também presente no latim. O poema, desse modo, continua um só apesar de sua dialogicidade interna.

A partir dessa breve análise comparativa, é possível verificar que as traduções abordadas, em especial aquelas de viés poético, aproximam-se tanto da noção de transcrição haroldiana quanto do ritmo sob o ponto de vista de Meschonnic. Cada uma a sua maneira, elas escolhem critérios métricos e rítmicos próprios que organizam o sentido do poema. É

importante lembrar que essa relação entre criação e crítica é fundamental para se entender o papel da tradução para a recepção do autor, como Haroldo de Campos bem sintetiza:

Se a tradução é uma forma privilegiada de leitura crítica, será através dela que se poderão conduzir outros poetas, amadores e estudantes de literatura à penetração no âmago do texto artístico, nos seus mecanismos e engrenagens mais íntimos. A estética da poesia é um tipo de metalinguagem cujo valor real só se pode aferir em relação à linguagem-objeto (o poema, o texto criativo enfim) sobre o qual discorre. (CAMPOS, 2013, p. 46).

Do século XIX ao XX, o movimento dos tradutores parece ter sido da poética à filologia, em busca de esclarecer ao máximo o *plano do conteúdo* do poema apenas, como em João Pedro Mendes. Mais recentemente, temos com Raimundo Carvalho, até certo ponto, um retorno da filologia à poética, agora relacionada à pesquisa acadêmica. Em todos os casos, apesar dessas diferenças, não podemos deixar de lado essa visão haroldiana da tradução como “forma privilegiada de leitura crítica”. O tradutor ainda explora esse fator em sua criação, porém atento a aspectos que podem variar de uma prática para outra. Por essa breve trajetória pelas *Bucólicas* virgilianas, concentrada em algumas questões e na passagem de um poema, buscou se demonstrar na prática como a tradução exerce uma função relevante na configuração da recepção de um texto literário. Esse ligeiro percurso analítico aqui realizado também serve de contextualização para compreendermos em que espaço outras expressões da poesia bucólica latina se inserem.

Quanto às versões de outros poemas bucólicos latinos, deve-se salientar que, em sua maioria, não são traduções poéticas, com exceção da versão da *Écloga* IV de Nemesiano feita por Flores (2017) e do esboço de tradução poética da *Écloga* I de Calpúrnio Sículo feita por Haroldo de Campos. Antes de comentá-las, podemos nos deter por primeiro nas traduções de Calpúrnio Sículo já mencionadas, embora estejam em prosa, isto é, a de Beato (1996) e a de Cerqueira (2017), por trabalharem com o objeto desta tese. Apesar de a primeira ser lusitana, ela faz parte de nossa análise por ser a mais referida no bastante limitado e recente repertório crítico brasileiro sobre o poeta (REBELLO, 2010, 2016; CERQUEIRA, 2015; 2016; 2017). Apesar dessa repercussão, a tradução de João Beato, publicada sob forma de livro da editora Verbo, tem hoje circulação limitada, devido ao fato de não ter sido reeditada. No Brasil, sua leitura se torna ainda mais difícil devido à falta de integração entre os mercados editoriais brasileiro e lusitano. Seu tradutor foi um professor universitário português, da Universidade de Lisboa, e autor de artigos sobre Calpúrnio Sículo e Nemesiano (1995; 2003). A tarefa de se investigar a posição tradutória nesse caso se torna complicada devido ao fato de o tradutor não

a declarar em nenhum lugar da publicação. Não há nas “Observações” (1996, p. 9) nem na “Introdução” (1996, p. 11-56) qualquer menção aos fins ou ao processo do seu traduzir. Embora exista esse problema, é pertinente comentar que se trata de uma versão acompanhada de paratextos, como uma nota introdutória a cada poema em que explicita seu “argumento” e notas de fim de texto. Apesar do caráter prosaico de seu texto, destaca-se o fato de que Beato em suas observações afirma o seguinte:

As citações dos versos das *Bucólicas* de Calpúrnio que acompanham esta tradução referem-se ao texto latino e, por isso, nem sempre correspondem, de forma absolutamente precisa, à numeração dos versos da tradução portuguesa. (BEATO in CALPÚRNIO SÍCULO, 1996, p. 9).

Constata-se, portanto, uma preocupação do tradutor de adequar seu conteúdo em uma determinada linha àquele que está presente no mesmo verso de mesmo número do texto latino, ainda que, na prática, não se trate de uma versão versificada. Esse artifício lhe possibilita, por exemplo, fazer referência a versos nas notas de argumento antes de cada poema de modo que o leitor sem domínio do latim possa consultar quase sempre o respectivo “verso” (na verdade, uma linha) do texto português.

Em comparação, temos mais informações a respeito do projeto da tradução brasileira, de Cerqueira (2017). Na introdução ao livro, Trevisam define assim o trabalho:

A tradução anotada que aqui se apresenta, como dissemos, recobre integralmente todo o corpus conhecido da produção calpurniana. Desenvolveu-a, sob minha orientação de iniciação científica na Faculdade de Letras da UFMG, a aluna Luana Santana Lins Cerqueira, enquanto ainda graduanda em Língua e Literatura latina. O procedimento metodológico empregado para traduzir foi o acompanhamento verso a verso do original latino, segundo parâmetros de feitura antes filológicos que literários. Em que pese a essa opção de trabalho, as traduções das *Bucólicas* aqui coligadas não se pautam pela absoluta literalidade no cotejo com seu(s) ponto(s) de partida em latim, tendo-se buscado, em vez disso, a produção de textos de leitura mais fluida e espontânea em nosso idioma. (TREVISAM in TREVISAM, CERQUEIRA, 2017, p. 8).

A tradução foi feita, portanto, para fins acadêmicos, ditos “filológicos” na passagem citada. O que talvez distinga esse trabalho de outros é que, apesar de ser acadêmico, ele não foi feito como apêndice de outro estudo principal. O texto poético em português e suas respectivas notas, deste modo, podem ser lidos sem conclusões delineadas pela pesquisadora em uma hipotética análise do texto. Ao salientar que a tradução não visou uma “absoluta literalidade no cotejo”, independentemente do conceito de literalidade aqui utilizado, Trevisam aponta para a possibilidade da “leitura mais fluída e espontânea em nosso idioma”.

Desse modo, o texto em português se torna autônomo e mais distante do formato tradicional de tradução interlinear, frequente em língua portuguesa até o século XVIII e, até certo ponto, similar a algumas práticas de tradução filológica.

É possível também que essa tradução possa ser utilizada para facilitar a leitura do texto latino, apresentado ao lado da versão vernácula por se tratar de uma edição bilingue. No entanto, a princípio, alguns aspectos próprios de um texto poético não parecem ter sido contemplados, o que pode gerar uma tradução mais voltada apenas para o plano do conteúdo, como no caso das *Bucólicas* virgilianas por João Pedro Mendes. Esse tipo de trabalho tem objetivos distintos da tradução poética, é claro, e ainda nos resta investigar com maior atenção suas especificidades nos campos tradutório e acadêmico brasileiros.

Como vimos, Calpúrnio Sículo não foi vertido poeticamente em português antes deste trabalho, com exceção da tentativa de Haroldo de Campos já mencionada. Embora tenham objetivos distintos dos nossos, essas experiências tradutórias anteriores nos auxiliam melhor a situar nossa própria prática no contexto brasileiro. Pelo esboço haroldiano, disponível em transcrição no Apêndice 2, alguns dos aspectos que nos serviram como parâmetros em nossa prática tradutória podem ser mencionados. Percebe-se, por exemplo, como o tradutor pareceu experimentar outras formas de apresentação do texto poético bucólico em português, utilizando uma mesma linha para vozes de dois pastores, como se observa na linha 18: “à errância dos seus ramos? – Sempre que me chames(,)”. Ela traduz parte dos versos 12 e 13 do texto latino, sendo a primeira metade da voz de Órnilo, e a segunda, da voz de Córidon. Ainda que tenhamos decidido não adotar essa estratégia, procuramos pensar em outros recursos para a transição entre as vozes no poema traduzido que o mantivessem ainda enquanto uma unidade, sem grandes rupturas a cada troca de personagem. Algumas escolhas lexicais do tradutor também evidenciam uma relação complexa com a tradição tradutória de poesia bucólica antiga em língua portuguesa. Vemos, por exemplo, “pífaro” na linha 24, palavra que, além de não ser comum nas traduções vernáculas desse gênero poético, remete-nos a um instrumento musical medieval que continua presente na cultura nordestina brasileira. Por considerar essa solução coerente com nosso projeto de tradução, adotamos a variante “pífano”, para verter *auena*. Também se destaca a expressão “Maravilha o que dizes!”, na linha 48/38, expressa mais entusiasmo da parte de Córidon do que a solução de outros tradutores, o que nos fez propor solução semelhante e que, de certa maneira, acrescentasse maior coloquialidade à voz de Córidon: “Que maravilha!” Entretanto, diferentemente de Haroldo, decidimos não adotar o uso absoluto da

segunda pessoa do singular, corrente também nas traduções de poemas bucólicos analisadas. Essa nossa escolha e outras são explicitadas mais adiante no texto.

Em relação a outros poetas bucólicos latinos, é pertinente salientar brevemente que, apesar de as *Éclogas de Einsiedeln* não terem sido traduzidas para o português, Nemesiano o foi, ao menos parcialmente. Sua *Écloga* IV foi vertida por Flores para a citada antologia *Por que calar nossos amores?* (2017). Provavelmente por se tratar de uma edição realizada com outros cinco tradutores e com o objetivo específico de apresentar diferentes facetas do homoerotismo romano, não há explicitação de processos tradutórios de cada um dos envolvidos para cada um de seus 24 poemas, extratos e fragmentos. De todo modo, pela leitura de uma passagem da tradução de Flores, do verso 1 ao 13, é possível fazer conjecturas sobre seu projeto de tradução e sua posição tradutória (CARVALHO *et al*, 2017, p. 273):

Sob a sombra de um choupo, Lícidas e Mopso,
ambos pastores cultos no verso e no cálamo,
em nada triviais, cantavam seus amores.
Pois Méroe para Mopso e Iolas para Lícidas
eram o fogo: igual furor por sexo oposto
os forçava a correr febris pelas florestas.
Mas o garoto e Méroe zombavam dos loucos:
pois num momento evitam os olmos dos vales,
depois fogem das faias, faltam seus encontros
nas grutas, nem se aprazem nas fontes de sempre.
Até que fatigados por infesto fogo
desnudaram a dor nas florestas desertas
revezando seus cantos em doces lamentos.
[...]

De início, observa-se que o verso, o dodecassílabo, aproxima-se de escolhas métricas anteriores para as *Bucólicas* de Virgílio, como o alexandrino clássico de Carvalho. Sem a cesura e os hemistíquios do alexandrino, as quebras do verso se tornam mais inesperadas, mas ainda compõem, é claro, um ritmo próprio do poema traduzido. Sintaticamente, nota-se como sutis operações são construídas em muitos versos, como, por exemplo, “sob a sombra de um choupo, Lícidas e Mopso, ambos pastores cultos no verso e no cálamo, em nada triviais, cantavam seus amores”, em que a antecipação do adjunto adverbial e os apostos que se seguem ao sujeito tornam complexo o período. No entanto, também de forma semelhante a Carvalho, não se apresenta nenhum hipérbato. Quanto ao léxico, percebe-se que algumas opções de Flores nos conduzem para uma releitura de traduções da *Écloga* II de Virgílio: além das “faias”, quase onipresentes na poesia bucólica latina, mencionam-se o “fogo”, as “sombras” e os “doces lamentos”, que nos remetem à semântica própria da tradição desse gênero poético traduzido em língua portuguesa.

Na nossa tradução, a fim de se criar uma espécie de intertextualidade em português, introduzimos algumas escolhas lexicais dos tradutores de Virgílio para termos paradigmáticos da poesia bucólica, em especial aqueles mencionados na análise métrica e discursiva dos capítulos anteriores. Essa relação pode ser constatada pelo leitor na tradução, disponível nos próximos capítulos. Quanto ao campo da tradução da poesia clássica, muitas considerações poderiam ser esboçadas, porém, após essa caracterização da situação tradutória da poesia bucólica latina em português, é preferível agora se deter nas possibilidades da tradução poética do nosso *corpus* a fim de observarmos, em seguida, como se concretizam nela os pressupostos teóricos e os aspectos delineados em nossa análise métrica e rítmica dos poemas.

4.1.2 A tradução poética e o hexâmetro

Após investigar brevemente a recepção e a tradução da poesia bucólica latina no contexto brasileiro, é possível situar melhor nosso projeto de tradução e nossa posição tradutória. Como mencionado, uma das metas desta tese é apresentar a tradução poética das *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo. No entanto, a noção de tradução poética pode ser bastante variável, motivo pelo qual é necessário determinar qual nosso ponto de vista acerca disso. A partir de Virgílio e Paul Valéry, Raimundo Carvalho distingue da prosa a poesia pela relação que esta tem com a música e por poder ser interpretada como uma “partitura” (2000, p. 183). Segundo seu ponto de vista, o tradutor de poesia, tal qual o poeta, exerce um “trabalho de criação propriamente poético” quando se livra da ideia de uma fidelidade ao conteúdo para poder criar “por meio de harmonias e ressonâncias musicais” (2000, p. 185). Essa associação entre poesia e música, facilmente percebida pelo vocabulário de Carvalho, também está na base de investigações acerca da tradução poética como a de Haroldo de Campos. Apesar da filiação histórica da poesia com a música, é possível nos limitarmos às noções de metro e ritmo como sonoridades dessa partitura própria do poema.

Por essa razão, na tradução, podemos encarar a tradição métrica da poesia latina como uma tradição rítmica que pode ser recriada na poética vernácula. Vimos com os exemplos da poesia bucólica latina traduzida que Odorico Mendes, Péricles Eugênio da Silva Ramos e Raimundo Carvalho adotaram versos já existentes na tradição poética em língua portuguesa. Apenas Carvalho detalha o porquê de sua escolha métrica, o alexandrino clássico, ao declarar que esse metro ocupa “uma brecha” entre as versões de Mendes e Ramos, entre “a extrema concisão do mestre oitocentista e a quase-prosa do outro” (2005, p. 109). Sua opção,

portanto, deu-se para estabelecer um diálogo com a história da recepção da poesia bucólica latina no Brasil, o que também fazemos aqui, como será detalhado nesta seção.

Antes disso, é fundamental perceber que, para que a tradução poética ocorra de fato, a língua deve deixar de ser monolíngue. Esse aparente contrassenso aponta para a necessidade de se estabelecer relações com o outro no ato tradutório. A suposta intraduzibilidade da poesia, lugar-comum tanto de poetas quanto de tradutores, sustenta-se no monolinguismo. Essa exigência de se superar a língua única é a grande motivação deste texto. É possível explorar um pouco mais o lugar da tradução poética diante da intraduzibilidade e do monolinguismo, em especial a situação da emulação rítmica do hexâmetro clássico, nossa opção para este projeto de tradução, como será explicitado mais adiante. Em relação a essa prática tradutória, é claro que há leitores que não a apreciam, como, por exemplo, Haroldo de Campos e Mário Faustino, cujas críticas são analisadas por João Angelo Oliva Neto (2014), e, mais recentemente, Robert Brose (2015). O que se estabelece nessa situação, sobretudo, é a diferença são as premissas o intraduzível e o monolíngue. Refletir sobre o que é de fato intraduzível e o que é monolíngue na poesia e na própria língua é fundamental para explicar tal posicionamento.

A igualdade do estatuto das línguas pode ser contemplada com efeito pela tradução, segundo a concepção de Cassin, mas somente se a humanidade for estendida a todos e não se pensar apenas num *logos*, numa língua única, superior:

Ce que la traduction doit nous faire immédiatement sentir et expérimenter, à travers la discordance des réseaux terminologiques et syntaxiques, est la force et l'intelligence de la différence des langues. Avec la traduction, c'est le "plus d'une langue" de Jacques Derrida [...] qui devient condition transcendente de l'humanité de l'homme, au lieu et place du *logos* grec [...].¹⁴⁰ (CASSIN, 2016, p. 40).

A reflexão antiuniversalista de Cassin pode ser resumida pelo seguinte preceito: "Parler *une* langue, donc, et non parler *la* langue"¹⁴¹ (CASSIN, 2016, p. 40, grifos da autora). Assim, o universalismo do grego em Roma deveria ser estilhaçado para que todas as línguas se relacionassem de forma igualitária e a tradução acontecesse. Em paralelo, é pertinente destacar que, em outro contexto muito mais recente, essa diretriz vai ao encontro do que o

¹⁴⁰ "O que a tradução deve nos fazer sentir e experimentar imediatamente, por meio da discordância das redes terminológicas e sintáticas, é a força e a inteligência da diferença das línguas. Com a tradução, é o 'mais de uma língua' de Jacques Derrida [...] que se torna a condição transcendental da humanidade do homem, no lugar do *logos* grego [...]."

¹⁴¹ "Falar *uma* língua, então, e não falar *a* língua".

escritor martinicano Édouard Glissant esboça em boa parte de seus ensaios e também em entrevista dada a Lise Gauvin, quando assim expressa sua exigência poética:

Je pense que dans l'Europe du XVIIIe et du XIXe siècle, même quand un écrivain français connaissait la langue anglaise ou la langue italienne ou la langue allemande, il n'en tenait pas compte dans son écriture. Les écritures étaient monolingues. Aujourd'hui, même quand un écrivain ne connaît aucune autre langue, il tient compte, qu'il le sache ou non, de l'existence de ces langues autour de lui dans son processus d'écriture. On ne peut plus écrire une langue de manière monolingue. On est obligé de tenir compte des imaginaires des langues.¹⁴² (GLISSANT, 2010, p. 14).

De acordo com o autor, escrever uma língua de maneira monolíngue seria, portanto, ignorar outras línguas e culturas e o próprio fato que elas estão em relação, estabelecendo-se, assim, uma posição eurocêntrica, de acordo com seu ponto de vista pós-colonialista. A diferença em relação ao XIX está no avanço da globalização (da *mundialização*, de acordo com Glissant). Em sua percepção, até o século XIX, já se sabia da existência de muitas línguas, mas não se concebia isso como totalidade. A partir do momento em que se passa a conceber a totalidade das línguas do mundo, torna-se impossível pensar e praticar a escrita de maneira monolíngue. A isso, acrescentamos o fato de que, pelo uso do prefixo latino de caráter negativo, o intraduzível pode prever também a existência de uma intradução, ou seja, a ação de traduzir o intraduzível, ou melhor, de intraduzi-lo. Seria, então, uma ação que vai contra esta razão de ser da tradução expressa por Cassin:

Il ne faut pas empêcher, mais faciliter l'accès du plus grand nombre à cette épaisseur de langue et de culture. Pas de culture sans les textes en langue originale. Bien sûr, on n'est pas forcé de savoir toutes les langues, mais il faut au moins pouvoir en "flairer" ou en "intuitionner" plus d'une, *noein* en grec [...]. D'où l'importance de la traduction et des ouvrages bilingues plus que des apprentissages sourcilieux [...].¹⁴³ (CASSIN, 2016, p. 19).

Portanto, da impossibilidade do traduzir, surge uma recusa da diversidade, uma rejeição da "densidade" linguística e cultural a que a filósofa faz referência. Constata-se, assim, uma postura antirrelativista extrema, em que apenas uma possibilidade de versão ou

¹⁴² "Penso que na Europa dos séculos XVIII e XIX, mesmo quando um escritor francês conhecia a língua inglesa, a italiana ou a alemã, ele não a levava em conta em sua escrita. A escrita era monolíngue. Hoje, mesmo quando um escritor não conhece nenhuma outra língua, ele leva em conta, quer conheça ou não, a existência das línguas ao seu redor em seu processo de escrita. Não se pode mais escrever uma língua de maneira monolíngue. É preciso levar em conta os imaginários das línguas."

¹⁴³ Não devemos impedir, mas sim facilitar o acesso do maior número possível de pessoas a esta densidade da língua e da cultura. Não pode haver cultura sem textos na língua original. É claro que não é preciso conhecer todas as línguas, mas é preciso pelo menos ser capaz de 'farejar' ou 'intuir' mais de uma, *noein* em grego [...]. Daí a importância da tradução e do trabalho bilíngue mais do que do aprendizado cuidadoso."

uma língua se torna possível. Poderia se imaginar, portanto, que declarar a existência da intradução, da tentativa falha de traduzir o intraduzível, é uma atitude contrária a esse acesso maior a uma densidade linguística e cultural. Assim, a intradução, além de lidar com o intraduzível, torna-se simplesmente uma negação da tradução. Haveria, então, um tipo de ação que, ao enfrentar o intraduzível, tem como resultado algo que não é uma tradução, apenas uma negação da tradução? Uma solução comum para esse dilema é a atribuição da categoria de adaptação a esse tipo de atitude e ao texto dele resultante. A adaptação, dessa perspectiva, adquire um sentido negativo, um sentido de fracasso: é algo que se pretendia ser uma tradução, queria estabelecer as relações linguísticas e culturais imaginadas por Cassin, porém não alcançou esse objetivo. Sob essa perspectiva, o intraduzível parece impedir uma adaptação sua ou uma tentativa tanto de tradução. A intradução seria, assim, um não-ato.

Entretanto, como ocorre no *Vocabulaire européen des philosophies: dictionnaire des intraduisibles* (2004), é possível se apropriar do intraduzível com um sentido positivo é imprescindível. Dizer algo das maneiras mais variadas em uma língua deve ser um ato que promove a igualdade entre as línguas e culturas e firma relações fundamentais entre imaginários. Viver o caos derivado dessas relações constantes, firmadas em número cada vez crescente num contexto de traduções e retraduições, é um caminho contra o monolinguismo sectário, como declara Glissant:

Les gens qui, comme les Américains, les États-Uniens, n'imaginent pas la problématique des langues n'imaginent même pas le monde. Certains défenseurs du créole sont complètement fermés à cette problématique. Ils entendent défendre le créole de manière monolingue, à la manière de ceux qui les ont opprimés linguistiquement. Ils héritent de ce monolinguisme sectaire et ils défendent leur langue à mon avis d'une mauvaise manière. Ma position sur la question est qu'on ne sauvera pas une langue dans un pays en laissant périr les autres. Ma position est qu'il y a une solidarité de toutes les langues menacées, y compris la langue anglaise, qui est atteinte autant que la langue française par l'hégémonie de la convention internationale de l'angloaméricain, qui n'est pas la langue anglaise. Je crois qu'il y a une solidarité de toutes les langues du monde et que ce qui fait la beauté du chaos-monde, de ce que j'appelle le chaos-monde aujourd'hui, c'est cette rencontre, ces éclats, ces éclatements dont nous n'avons pas encore réussi à saisir l'économie ni les principes.¹⁴⁴ (GLISSANT, 2010, p. 15).

¹⁴⁴ “As pessoas que, como os americanos, os estadunidenses, não imaginam o problema das línguas não imaginam nem mesmo o mundo. Alguns defensores do crioulo estão completamente fechados a essa questão. Eles querem defender o crioulo de uma forma monolíngue, como aqueles que os oprimiram linguisticamente. Eles herdaram este monolinguismo sectário e, na minha opinião, estão defendendo a língua de maneira errada. Minha posição sobre o assunto é de que não se salvará uma língua num país deixando as outras morrerem. Minha posição é de que existe uma solidariedade de todas as línguas ameaçadas de extinção, incluindo o inglês, que é afetado tanto quanto o francês pela hegemonia da convenção internacional anglo-americana, que não é a língua inglesa. Creio que existe uma solidariedade de todas as línguas do mundo e que o que faz a beleza do caos-mundo, do que chamo hoje de caos-mundo, é este encontro, estes estilhaços, estes estilhaçamentos cuja economia e cujos princípios ainda não conseguimos captar.”

Os crioulos antilhanos, línguas minoritárias, “ameaçadas”, no dizer de Glissant, precisam necessariamente estabelecer relações entre si para que sejam “estilhaços” (*éclats*) que também são “estilhaçamentos” (*éclatements*), num processo em que são o resultado e a causa do processo de integração das línguas. O escritor martinicano parece, inclusive, ter uma posição muito semelhante à de Cassin em relação ao chamado *globish*, ou *global English*, o idioma artificial fixado a partir do inglês, mas que se assemelha a uma não língua que, no atual contexto político, econômico e, é claro, linguístico, pretende ser hegemônica (CASSIN, 2016, p. 55-60). Dar a condição de humanidade ao estrangeiro tal qual se dá a si mesmo é, com efeito, uma premissa para a traduzibilidade. Na atualidade, entender que o nosso português tem o mesmo estatuto que todas as línguas no “caos-mundo” glissantiano é atestar a possibilidade da solidariedade entre elas. Essa solidariedade prevê a tradução, dado o fato de que ninguém sabe todos os idiomas. Nesse contexto, a intraduzibilidade não tem lugar. Em especial para a literatura, a aparente impossibilidade da tradução pode apenas gerar a constante retradução, nos termos do intraduzível por Cassin:

Bien loin de l’Intraduisible majuscule, qu’il faudrait respecter, voire sacraliser comme le fonds sans fonds de la traduction même, ce qui convient aux philosophes-sophistes, c’est un pluriel: traduire les intraduisibles, à entendre non pas comme un défi destinal à Babel, mais comme un dispositif, une installation évidemment déceptive et ironique. Le *Dictionnaire des intraduisibles* ne fournit pas la bonne traduction de quelque intraduisible que ce soit, il explicite les discordances, il met en présence et en réflexion, il est pluraliste et comparatif en une geste sans clôture, beaucoup plus borgésien ou oulipien que destinal et heideggerien.¹⁴⁵ (CASSIN, 2016, p. 54).

Dessa forma, traduzir o intraduzível é “explicitar as discordâncias”, é um ato “pluralista e comparativo”, enfim, uma ação que privilegia a variedade das línguas pela tradução por um posicionamento oposto ao monolíngue. A tradução do intraduzível em Cassin estimula a tradução infinita, a retradução, dado que é um gesto “sem desfecho”. Encerrar um debate, assim como finalizar uma relação pela tradução, não parece ser um meio para se alcançar a igualdade entre línguas e culturas.

¹⁴⁵ “Longe do maiúsculo Intraduzível, que deve ser respeitado, mesmo sagrado, como o poço sem fundo da própria tradução, o que é apropriado para os filósofos-sofistas é um plural: traduzir os intraduzíveis, não como um desafio do destino a Babel, mas como um dispositivo, uma instalação obviamente enganosa e irônica. O *Dicionário dos intraduzíveis* não fornece a tradução correta de nenhum intraduzível, ele explicita as discordâncias, ele coloca em presença e reflexão, ele é pluralista e comparativo num gesto sem desfecho, muito mais borgiano ou oulipiano do que do destino e heideggeriano.”

Voltando à tradução poética, em especial para a questão da emulação rítmica do hexâmetro clássico, é possível pensar que o intraduzível é, na verdade, um convite para a constante retradução, para a incessante recriação, em termos haroldianos, e para uma reflexão acerca da “organização do sentido no discurso” de Meschonnic (1982, p. 70). Explorar o ritmo a partir dessa perspectiva é um fim da emulação rítmica da poesia clássica. Para a sua realização, desde Carlos Alberto Nunes, tradutor hexamétrico de Homero e Virgílio, privilegia-se uma construção do sentido no poema que busca uma relação de criação e de crítica, um meio para que a poesia clássica seja revista a partir do nosso lugar, mas sem que o distante outro da Antiguidade seja transposto para a poética vernácula sem que se deixe claro que ainda é um outro. Segundo Oliva Neto, tal atitude apresenta um novo paradigma para a tradução dessa poesia, uma prática que precisa ser avaliada de modo criterioso e não apenas rejeitada por seus leitores:

Muitos tradutores de poesia antiga, como o próprio Haroldo de Campos, ou como vários de nós, traduziram o hexâmetro pelo decassílabo ou pelo dodecassílabo, que são metros convencionais, e assim procedendo, aportuguesaram *metricamente* o latim e o grego. Mas ao contrário, os tradutores hexamétricos – estrangeiros ou lusófonos, antigos ou contemporâneos – e entre eles Carlos Alberto Nunes, ao traduzir a épica como fizeram, lograram helenizar ou latinizar *metricamente* o português, como de certa maneira queriam Pannwitz e Campos. As traduções hexamétricas de Nunes, como todas, hão de ter defeitos, mas devem ser conhecidas e avaliadas pelo que, mediante crítica ponderada e erudita, se argumentar e demonstrar como defeitos, em meio aos quais hão também de revelar-se não poucas qualidades. (OLIVA NETO, 2014, p. 200).

Diante da dicotomia grega de *hellenizein* (“helenizar”) e *barbarizein* (“barbarizar”), apresentada por Cassin (2016, p. 33), o tradutor pode assumir a posição de barbarizar sua língua, de helenizar ou latinizar o português, como indica Oliva Neto, mas sem que isso retire da língua o estatuto de língua humana como a do outro e vice-versa. Apenas num diálogo igualitário o monolinguismo pode dar lugar à diversidade. Desse modo, não há, como se aponta na citação acima, apenas uma inversão do sentido, como se o português estivesse subordinado à ação do grego ou do latim na emulação hexamétrica. A partir de Carlos Alberto Nunes, cria-se uma tendência criativa na tradução em que o ritmo (e não apenas o metro) ganha lugar de destaque.

A consequência é uma busca por meios de se recriar a poesia antiga em português, mas não apenas pelas “formas de expressão”, na terminologia de Hjelmslev (1975), ou mais genericamente pela “correspondência formal”, como indica Willamy Gonçalves (2019) com base em Paulo Henriques Britto. Se o ritmo for visto como organização do sentido, a partir de

Meschonnic, torna-se mais sensível a percepção de que a emulação rítmica vai além de uma simples imitação do metro, ou ainda de um “decalque métrico das formas originais”, como define Brose (2015, p. 128). Visa-se, assim, uma tradução que incorpora para si a performance como objetivo, a sua expressão pelo corpo, indo além de uma reprodução mecânica, ainda segundo Brose:

Na verdade, parece-me que a reprodução mecânica de esquemas métricos do grego para o português, muitas vezes tentando-se inclusive fazer coincidir sílaba longa com sílaba tônica, denuncia tanto uma certa desatenção à capacidade de elementos não-verbais de produzirem significado, o que é típico da mente quirógrafa, quanto um certo desprezo por aquelas características do poema que não estão sob o domínio da escritura e não contribuem para o desenho gráfico do texto na página, ou que, de outra forma, o desestabilizariam. No caso do hexâmetro, como veremos, essa desestabilização estaria representada na possibilidade de partir graficamente o verso homérico para melhor explicitar a sua estrutura rítmica, o que não deve ser visto como uma heresia. (BROSE, 2015, p. 128-129).

Contudo, acredito que a emulação rítmica do hexâmetro em português vai além de um simples “decalque métrico” ou de uma “reprodução mecânica de esquemas métricos”, não apenas no caso da tradução de poesia grega arcaica, mas também do restante da produção poética clássica. Há preocupação com oral, com o que está além do “domínio da escritura”, enfim, com a performance da poesia. O ritmo “intraduzível” do oral, referido por Brose (2015, p. 127) a partir de sua leitura de Paul Zumthor, é na verdade traduzível de uma perspectiva que vá além da métrica, além da constatação de que o grego e o latim têm uma fonologia de sílabas quantitativas, diferentemente da nossa. Por tal razão, na performance dos versos hexamétricos em português, é possível estimular a percepção no ouvinte de que há algo diferente ali, como argumenta Rodrigo Gonçalves:

Naturalmente, há uma posição crítica, razoável e justificada, de que não se pode fazer hexâmetros *de facto* em português (ou francês, ou inglês etc.), mas, conforme concebemos nosso verso, quando lido em voz alta, quando *performato*, tal como uma canção, sílabas naturalmente átonas podem se alongar, ou, em casos extremos, receber acento (ainda que pouco natural), respeitando uma cadência recorrente fundamentalmente hexamétrica. (GONÇALVES, 2016, p. 187, grifos do autor).

Trata-se de um posicionamento contrário ao monolinguismo: ao sair dos esquemas métricos comuns e recorrentes em português, cria-se um caminho em direção ao estranho, ao estrangeiro, ao outro. Desse ponto de vista, ouvir um hexâmetro vernáculo não é, de modo algum, ouvir um hexâmetro em grego ou em latim, o que não torna uma emulação rítmica desse metro algo não funcional, uma intradução. Sua leitura em silêncio incomoda e leva o

leitor a enunciar o poema em voz alta, em busca de seu ritmo, numa performance individual que estimula o encontro da “realidade poética” do discurso, segundo Zumthor (2007, p. 24). Desse modo, a tradução numa voz plural, não única, torna-se plurilíngue, estabelecendo-se uma relação que convida a outras relações, num ato retradutório constante.

Ao lidar com a poesia clássica, a questão que surge para nós é como se dá essa percepção do texto como poesia. É possível ler a poesia antiga sem ser pelo ato da leitura silenciosa, mas será essa uma ação da qual se partilha coletivamente ou é apenas individual? É possível dizer que ler em voz alta, ler com a ajuda da batida dos pés ou dos dedos, ler pelo canto, enfim, todas as possibilidades de leitura podem, cada uma a sua maneira, resolver a questão do nosso distanciamento da percepção antiga da duração das vogais e das sílabas na poesia. O poema não perde a possibilidade verbal do ritmo devido a essa diferença cultural. Pelas diferenças entre as línguas, a tradução pode, enfim, abandonar o monolinguismo, o universal, o uno para lidar com o intraduzível como possibilidade ética e política.

Nossa intenção para a tradução de Calpúrnio Sículo, a partir dessa reflexão sobre a recepção da poesia bucólica latina no Brasil, é utilizar o hexâmetro para contemplar o plurilinguismo na tradução, estabelecendo um diálogo com a tradição poética vernácula e a poesia latina. Em resumo, o hexâmetro vernáculo é composto a partir da ideia de utilizar sílabas tônicas e átonas para compor os pés, sendo as tônicas tomadas como equivalentes a sílabas longas latinas, e as átonas como equivalentes a breves latinas. Essa troca aparentemente simples, na prática por tradutores brasileiros, revela que ela gerar distintos efeitos na poética vernácula. Certamente, Carlos Alberto Nunes é a principal referência para esse verso, porém outros esquemas derivados de sua produção tradutória são possíveis. Compare-se, por exemplo, a escansão de um verso de sua versão da *Eneida*, de Virgílio, com a escansão de um verso de da *Sátira I* de Juvenal, na tradução de Érico Nogueira, e de um verso de *Sobre a natureza das coisas*, de Lucrécio, traduzido por Rodrigo Tadeu Gonçalves:

QUADRO 6 – ESCANSÃO DO HEXÂMETRO VERNÁCULO EM TRÊS TRADUÇÕES

Verso 1 da <i>Eneida</i>, de Virgílio, por Carlos Alberto Nunes (2016, p. 73)
As armas canto e o varão que, fugindo das plagas de Troia — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡
Versos 1-2 da <i>Sátira I</i> de Juvenal, por Érico Nogueira (2019, p. 301)
Sempre eu só de ouvinte? Jamais irei descontar, vexado amiúde pela Teseida de Cordo roufenho? — ◡ — ◡ — ◡ ◡ — ◡ — ◡ — ◡ ◡ —

$\text{v} \mid - \text{vv} \mid - \text{v} \mid - \text{vv} \mid - \text{vv} \mid - \text{vv} \mid - \text{v}$
Verso 1 de <i>Sobre a natureza das coisas</i>, de Lucrécio, por Rodrigo Tadeu Gonçalves (2016, p. 188)
Mãe dos enéades, ó volúpia dos homens e deuses, $- \text{vv} \mid - \text{vv} \mid - - \mid - \text{vv} \mid - \text{vv} \mid - \text{v}$

Em suma, percebe-se, pelo quadro acima, que Nunes apresenta um hexâmetro vernáculo em que os primeiros cinco pés apresentam uma sequência invariável de sílaba tônica e duas átonas. A partir desse modelo, Nogueira e Gonçalves, dentre outros, criaram outras possibilidades de construção do verso. Em ambos os tradutores, constata-se que os cinco primeiros pés podem ser constituídos de uma sequência de uma tônica e uma átona ou de uma tônica e outra tônica, sem a obrigação das duas átonas constatada na prática de Nunes. No caso de Nogueira, permite-se a presença de uma átona antes do primeiro pé, porém ela é, na verdade, a segunda parte do sexto pé do verso anterior, criando-se, assim, uma espécie de *enjambement* métrico, uma anacruse. Essa possibilidade não se encontra na prática de Gonçalves, na qual o primeiro pé sempre abre o verso com uma tônica.

Para o nosso projeto de tradução, o hexâmetro vernáculo como apresentado por esse último tradutor é o modelo para o nosso hexâmetro. A grande variedade métrica que é criada para a construção de cada pé aliada à fixidez do número de pés funciona para recriar em português alguns aspectos métricos e rítmicos que foram verificados em nossa análise no capítulo 3. A fim de criar um hexâmetro vernáculo específico para Calpúrnio Sículo, os padrões métricos diversos, cesuras e diéreses bucólicas de sua poesia foram critérios considerados na produção da tradução. Atrelada a isso, está a decisão de assumir, com a intenção de estabelecer na tradução a variação apresentada pela coloquialidade e pela dialogicidade dos poemas, um registro linguístico mais próximo da fala na variante local do português brasileiro. Por essa razão, adotou-se a norma do pronome “você” e de verbos conjugados na terceira pessoa do singular, com exceção do uso do imperativo na segunda pessoa do singular, dos pronomes possessivos “teu”, “tua”, “teus” e “tuas” e dos pronomes oblíquos “te” e “contigo”.

Desse modo, o hexâmetro, a princípio intraduzível em português, passa a existir como vernáculo, direcionando o leitor para um diálogo com a poesia bucólica latina. O ritmo próprio do hexâmetro calpurniano, distinto do paradigma bucólico virgiliano e de um ideal de *epos*, é recriado por meio de um Calpúrnio brasileiro, bucolicamente diferente a seu modo, não sendo a *Marília de Dirceu* de Tomás Antônio Gonzaga nem as *Bucólicas* de Virgílio produzidas em tradução até hoje.

4.2 Tradução poética das *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo

Écloga I – Córidon e Órnito

C. Não domina cavalos do sol o estio mitigado, mesmo que uvas em úmidos cachos prensas espremam, que efervescente mosto espume com rouco murmúrio. Olha, você vê, Órnito, como as vacas do nosso pai com cuidado deitaram o flanco na rude giesta?	5
Nós não vamos também para baixo da sombra do lado? Só com o gorro cuidamos dos nossos rostos queimados?	
O. Córidon, ó meu irmão, melhor o bosque buscarmos, lá nessa gruta de Fauno pai em que finas folhagens enchem o pinhal que levanta ao forte sol a cabeça, onde a faia também protege as águas que abaixo brotam e envolve as sombras com trêmulos galhos.	10
C. Vou para onde você for, Órnito, visto que Leuce, como não me deu os abraços e o gozo da noite, fez se abrirem caminhos aos templos de Fauno cornudo.	15
Pega, então, teus cálamos; caso se lembre de um canto, não faltará a você a minha flauta, por Ládón hábil recém-composta a mim em cana madura.	
O. Juntos nós agora à ansiada sombra chegamos. Mas o que é esta escrita gravada na faia sagrada, já por não sei quem à foice feita com pressa?	20
Vê que até com verdes sulcos restam as letras, sem que se abram ainda em cortes já ressequidos?	
C. Órnito, olhe mais de perto; pode você ler com rapidez os versos inscritos no alto da casca; pois os membros longos te deu o pai generoso, e alto corpo te deu a mãe jamais avarenta.	25
O. Nem um pastor, nem um andarilho de simples estilo, mas o próprio deus os compôs; campestres em nada, não se marcam nos versos sagrados os cantos monteses.	30

C. Que maravilha! Acabe logo com essa demora,
siga lendo o divino poema com olhos atentos.

O. “Eu, o Fauno celeste, que montes e matas protejo,
canto ao povo o futuro. Gravar esses versos alegres
com revelados rumos em árvore sacra me agrada.

35

Ó moradores de bosques, alegrem-se antes de todos,
ó meus povos, alegrem-se. Vaga todo rebanho
com guardião tranquilo, e o pastor de noite deseja
não fechar os estábulos com as treliças de freixo;
nem, porém, às ovelhas ladrão lançará armadilhas
ou animais de carga levará ao tirar o cabresto.

40

Sob garantida paz, uma áurea idade resnasce,
volta, enfim, à terra, sem escassez e ruína,
Têmis bondosa, e tempos alegres seguem o jovem,
com quem teve a causa Júlia materna vitória.

45

Quando o próprio deus reger os povos, nas costas
ímpia Belona vencida mão deixará, desarmada
com furor lançará os dentes nas próprias entranhas,
guerras civis que espalhou por todo o mundo consigo
mesma terá; por nenhuma batalha igual a Filipos
Roma mais chorará, nem algum triunfo cativa
ela terá; ficarão no Tártaro todas as guerras
onde terão a cabeça nas trevas e medo de luzes.

50

Paz luminosa virá, e não na aparência somente,
como muitas vezes que, livre de anúncio de Marte,
longe do hostil dominado, tornou-se geral a discórdia
pública a ferro tácito, com o avanço das armas.

55

Para longe a Clemência mandou levar as imagens
falsas de paz e também quebrou insanas espadas.

Não haverá ao algoz funeral do preso senado
como abuso, nem a Cúria, com cárcere cheio,
triste terá que contar senadores em número parco.

60

Plena calma virá que, não sabendo de espadas,

outro reino trará de Saturno ao Lácio de novo,
 outro reino de Numa, primeiro que a tropas em festa 65
 pelas matanças, por lutas de Rômulo ardentes ainda,
 obra da paz ensinou, decidiu, no silêncio das armas,
 que em rituais soassem trombetas, e não em combates.
 Não comprará o tácito cônsul a falsa aparência
 de honra comprada, fasces vãos e justiça vazia 70
 não obterá. O direito, com o retorno das leis,
 todo virá, e ao foro a aparência antiga e valores
 deus melhor trará com o fim dum tempo de males.
 Povos que acima, no Bóreas, e abaixo, no Noto,
 morem triunfem, povos que a poente e nascente 75
 fiquem ou ainda que sob o céu mediano se queimem.
 Veem como já no puro céu a vigésima noite
 brilha e lança em plácida luz o radiante cometa,
 como sem feridas e límpido o astro se mostra?
 Por acaso cobre os polos com o fogo cruento 80
 como de praxe e a chama cintila de sangue fervente?
 Não estava assim ao falar de terríveis batalhas
 para a gente frustrada após a morte de César.
 É evidente que o próprio deus pegará nos robustos
 braços o peso tão estável da força romana, 85
 não ecoe um estrondo do som da volta do mundo,
 nem dos dignos Roma conte os penates por mortos,
 salvo quando o nascente tiver avistado os poentes.”
C. Órnito, faz um tempo que o próprio divino me afeta
 como um todo e juntos me vêm terror e alegria. 90
 Mas adoremos a boa deidade do Fauno facundo.
O. Versos que a nós o próprio deus ofertou para canto
 juntos leiamos e entoemos o som do pífano fino.
 Logo talvez Melibeu os leve a augustos ouvidos.

Écloga II – Idas e Ástaco

Crócale não tocada os jovens Ástaco e Idas,
 Idas, senhor da grei de ovelhas, e Ástaco, do horto,
 longo tempo amaram, belos ambos de vozes
 únicas. Como o forte estio as terras abrasa,
 junto a frescas fontes e à mesma sombra se encontram 5
 por acaso, e para a disputa juntos preparam
 doce canto. Fica acertado que oferta o vencido
 sete velos, e o outro, a colheita sua do horto.
 Era um grande combate sob juízo de Tírsis.
 Foram perto os rebanhos todos, todas as feras, 10
 tudo que atinge os céus no alto com penas errantes.
 Sob umbrosa azinheira pastores de lentas ovelhas
 juntos com Fauno pai e os bicornes Sátiros foram.
 Náíades úmidas, Dríades secas nos pés se acercaram;
 Rios ligeiros seus próprios cursos também detiveram. 15
 Cessam os Euros de se lançar às trementes folhagens
 para fazer profundo silêncio em montes inteiros.
 Tudo parava; pastavam largados pastos os touros;
 mesmo a hábil abelha ousou parar a procura
 pelas flores cheias de néctar durante o certame. 20
 Já se abrigara em meio à sombra da árvore idosa
 Tírsis, que disse: “jovens, como juiz, aconselho
 não apostar; e basta que tenham isto de prêmio:
 Ao vencedor, elogios, mas ao vencido, lamentos.
 Para bem marcar agora a mudança dos cantos, 25
 podem jogar em três tentativas as mãos palpitantes.”
 Logo decidem no par ou ímpar. Idas começa.
I. Quem me ama é Silvano; pífanos doces
 ele me dá e a cabeça me envolve em frondosa coroa.
 Ele logo deu um nada leve prenúncio: 30
 “Leve em cana oblíqua já te cresça uma flauta”.

- A. Flora é que com verde grama me tinge o cabelo;
para mim madura Pomona sob a árvore brinca.
Ninfas disseram: “receba, jovem, as fontes receba;
pode já nutrir os hortos regados por canos.” 35
- I. Pales me ensina a criação do rebanho, como um escuro
macho de alba ovelha muda a pelugem da cria
para a aparência não conseguir manter de distintos
pais e assim indicá-los pelas cores ambíguas. 40
- A. A árvore, em nada menos mutável, cobriu-se de ignotas
folhas e frutos não locais por técnica minha.
Minha técnica pera e maçã combina e impele
pêssegos pelo enxerto a virar precoces ameixas.
- I. Grato sou por podar zambujeiros e tenros salgueiros
para os novos rebanhos assim aprenderem as folhas 45
juntos morder e moer o capim na primeira dentada
para os rebentos mães errantes não procurarem.
- A. Mas a mim, ao serem plantadas fulvas raízes
na árida terra, a área se irriga e através de uma fonte
d’água se enche para acaso, com a terra mudada, 50
novos plantios não procurarem seiva recente.
- I. Ó se um deus me desse Crócale! Eu, as estrelas,
eu as terras direi que são somente seu reino.
Bosque darei e direi: “Aqui haverá uma deidade.
É um local sagrado – vão embora, profanos.” 55
- A. Ardo por Crócale! Caso minhas promessas ouvisse
um dos deuses, em honra dele, em fonte de verdes
águas brilhante que corre num rio ligeiro por lírios,
entre os olmos com pâmpanos, posta será uma faia.
- I. Não despreze casebres e tetos que são de pastores. 60
Rústico é, reconheço, não é bárbaro Idas.
Sempre em altar perfumado faço pulsar o cordeiro,
sempre às festas de Pales é prometida a cordeira.
- A. Eu também costumo ofertar os frutos primeiros

- do horto aos Lares e bolos sacros fazer a Priapo. 65
- Líquido mel lhe dou também com favos molhados.
- Não seria pior que altares com bodes sangrentos.
- I.** Mil balantes sob tetas são as cordeiras que pasto.
- Tanto velo dão para mim as mães tarentinas.
- Todo branco se faz para mim o queijo no ano. 70
- Crócale, vem, pois há p'ra você um ano inteiro.
- A.** Quem quiser contar as frutas que da árvore colho,
mais ligeiro será em contar areia na praia.
- Sempre colete legumes, seja verão, seja inverno.
- Crócale, vem, pois há p'ra você um horto inteiro. 75
- I.** Mesmo que o seco campo queime capim abatido,
toma, porém, o tarro cheio de leite coalhado.
- Velos darei, assim que chegar o momento do tempo
ensolarado e a tosa ocorrer nas quentes Calendas.
- A.** Eu, contudo, também por ardente estio premiado, 80
figos mil de Quios te darei com pele brilhante,
mil castanhas também, assim que no sol de novembro
verdes cascas das nozes maduras forem abertas.
- I.** Por acaso pareço-te feio? Pareço cansado?
- Pobre de mim, engano-me todas as vezes que o rosto 85
suave toco com a mão, os primeiros vestígios de barba
busco ingênuo e os dedos iludo com simples pelugem?
- A.** Todas as vezes que em límpidas fontes me vejo, comigo
mesmo me admiro. Como flor que me dá juventude
cobre-me a face, na árvore vi que também o marmelo 90
cor de cera sempre brilha em fina lanugem.
- I.** Pede poemas o amor, e ao amor a flauta sucumbe.
- Eis que o dia se vai, e o crepúsculo Vésper revoca.
- Dáfnis daqui, de lá Alfesibeu conduz os rebanhos.
- A.** Já ressoam as folhas, e a árvore cantos encobre. 95
- Dórilas, vai embora e abre o canal por primeiro
para que irrigue os hortos por muito tempo sedentos.

Mal acabaram e o velho Tírsis chegou com uns versos:

“Sejam iguais e vivam assim em concórdia; de fato,
já a beleza, o canto e o amor os uniu, e a idade.”

100

Écloga III – Iolas e Lícidas

I. Lícidas, por acaso você não viu pelo vale
minha bezerra? Ela costuma buscar os teus touros.
Quase já duas horas passaram-se enquanto a procuro
sem que apareça. Tempos antes, nas pernas feridas
por bravias gilbardeiras não hesitei com espinhos
rasgos fazer, e de tanto sangue nada obtive.

5

L. Não prestei atenção, pois não descanso. Como ardo,
Iolas, ardo demais! Depois de todos os mimos,
Fílis ingrata Lícidas pôs de lado por Mopso.

I. Mais ligeira a mulher que o vento! Parece tua Fílis:
lembro bem que, quando você se afastava sozinho,
ela jurava que até o mel parecia-lhe amargo.

10

L. Iolas, mais chorarei se você estiver ocioso.
Busca, então, os salgueiros e vira à esquerda sob olmos.
Onde esquentam os prados, lá aprecia meu touro
bem repousar. Sob fresca sombra extenso se deita
para lá ruminar na papada o capim matutino.

15

I. Lícidas, não partirei, apesar de ser desprezado.
Títiro, busca sozinho os salgueiros e, caso a encontre
lá, capturada traz para cá com muitos açoites,
mas se lembra bem de mostrar a vara quebrada.

20

Lícidas, vai, me diz: qual foi o grande conflito
para você? Qual foi o deus que afetou teus amores?

L. Só com Fílis contente – Iolas, você é testemunha –,
não apreciei Calíroe, apesar do dote proposto.

25

Eis que ela começa com Mopso a unir pela cera
cálamos para cantar unida ao jovem sob o olmo.

Quando os vi, ardi, confesso, tanto por dentro;
 nada disso mais aguentei. Sua túnica toda
 logo rasguei e, enfim, nos peitos bati desnudados. 30
 Foi irada a Alcipe e lhe disse: “largado, perverso
 Lícidas, foi; amará tua Fílis Mopso somente.”
 Ela junto de Alcipe está, afastada e longe,
 ai de mim. Desejo não que a mim devolvida
 seja, mas anseio que ela brigue com Mopso. 35
I. Foi contigo que a briga surgiu. Você, as vencidas
 mãos lhe estenda antes. Convém ceder a uma jovem
 mesmo que ela falhe primeiro. Se isso te agrada,
 eu, mensageiro zeloso, da irada toco os ouvidos.
L. Há um tempo penso num poema que Fílis atraia. 40
 É possível que quando escute o canto se amanse.
 Minhas Camenas ela costuma levar às estrelas.
I. Diz, vai; lá à cerejeira, no tronco porei tuas palavras
 para levar da vermelha casca os poemas cortados.
L. “Estas súplicas, Fílis, estes cantos te canta 45
 pálido Lícidas. Triste os cria em noite terrível,
 quando chora e os olhos se acabam no sono perdido.
 Não definha tanto o tordo com a oliva tirada,
 nem a lebre, quando se colhem as últimas uvas,
 quanto Lícidas, que sem Fílis vago destruído. 50
 Ai, infeliz de mim sem você! Escurecem-se lírios,
 fontes não têm gosto e azedam os vinhos bebidos.
 Mas se você aparece, brancos fazem-se os lírios,
 fontes gosto têm e doces vinhos se bebem.
 Eu aquele Lícidas sou que feliz você procurava 55
 quando cantava, a quem deu com frequência uns beijos
 doces, e não hesitou em cortar meu canto no meio
 para buscar meus lábios entre as trocas de cana.
 Que aflição! Agradou-te de Mopso a sua voz ordinária,
 essa sua morta poesia e o ruído do pífano rude? 60

Quem você persegue, Fílis? De quem se protege?

Mais bonito sou, e isso você me jurava.

Mais abastado também; poderia comparar em quantia
bodes que ele pasta e touros que conto de noite.

Por que falar do que já se conhece? Boníssima Fílis,
sabe quantas novilhas se ordenham nos tarros de leite,
quantas ainda trazem às tetas as crias erguidas.

65

Mas sem você do salgueiro nem mesmo gráceis cestinhas
teço nem sobre o leite pôde tremer o coalho.

Caso tema, Fílis, os meus açoites ainda,
eis que as mãos te entrego; domá-las com vime torcido
pode, então, ou atrás das costas com vinha flexível,
bem como Títiro os braços malvados prendeu do noturno
Mopso, bandido suspenso por ele no meio de ovelhas.

70

Pega-as, não receia; essas mãos merecem castigo.

75

Com as mãos, porém, por você umas vezes os pombos,
outras vezes a lebre tirada da mãe, assustada,
pus no colo. Os lírios primeiros e as rosas primeiras
graças a mim chegaram até você. A custo uma abelha
flor degustava, e estava cingida você de guirlandas.

80

Mas talvez um farsante te dê presentes dourados,
ele que dizem que colhe tremoços funéreos na extrema
noite e traz, no lugar do pão, legumes cozidos,
ele que, quando alegre, quando se vê afortunado,
mói com pedras nas próprias mãos a grosseira cevada.

85

Pois se acaso um torpe amor impedir, como temo,
tais clamores, triste um laço farei na azinheira
que profanou no primeiro momento nossos amores.

Antes na árvore má serão gravados uns versos:

“Ó, pastores, não acreditem em jovens volúveis.

90

Mopso Fílis tem, e Lícidas tem um desfecho”.

Iolas, agora vai e, se puder ajudar miseráveis,
leva os versos para Fílis com o canto entoado.

Eu distante estarei, de agudo carriço coberto
ou escondido por perto, na sebe próxima do horto. 95

I. Vou-me, e ela virá, se não me enganam presságios.

Pois o bondoso Tí tiro deu-me correto augúrio,
ele que trouxe, nada em vão, renovada novilha.

Écloga IV – Melibeu, Córídon e Amintas

M. Por que tácito, Córídon, com um temível aspecto,
por que sob um plátano, que a água falante perturba,
senta-se em raro estado? Talvez te agrade a molhada
margem e a brisa do rio vizinho o dia amenize?

C. Há um tempo não poemas que soem silvestres 5
quero, e sim, Melibeu, aqueles que ao canto dos tempos
áureos servem, que neles o próprio deus se celebre,
ele que povos, cidades e a paz togada lidera.

M. Doce você com certeza canta; Apolo oponente 10
não te despreza, jovem, mas não sejam cantados
deuses da grande Roma igual a curral de Menalcas.

C. Não importa o que seja, mesmo que a agudos ouvidos
rude pareça e notável à nossa aldeia somente,
minha poesia rústica, caso não por polida
técnica valha, terá valor por provar seu respeito. 15

Sob uma mesma rocha, coberta por tão vizinho pinheiro,
sobre a mesma questão o irmão Amintas reflete,
cuja idade próxima é do meu nascimento.

M. Não desaprova mais que reúna agora o jovem 20
canas em cera cheirosa, a quem de modo paterno
sempre vetou que tocar tentasse flautas suaves?

Córídon, mais de uma vez te vi dizendo o seguinte:

“Quebra, jovem, o cálamo, deixa as frívolas musas.

Vai, melhor que colha bolotas e rubros pilritos,
leva o rebanho aos tarros e venda o leite à cidade 25

não taciturno. Pois o que te dará uma flauta
para da fome salvar? Ninguém murmura de volta
meus poemas, só dos rochedos o eco ventoso.”

C. Isso eu falei uma vez, Melibeu, te confesso.

Não é o mesmo deus nem são os tempos os mesmos.

30

Mais sorri a esperança. Você morangos e amoras
não me faz colher nem a fome acalmar com hibisco
verde, sem dúvida, e tua indulgência me supre com trigo.

Por compaixão dos meus recursos e da jovem idade,

não me permite que acabe o jejum no inverno com faia.

35

Eis que, por mérito teu, não há, Melibeu, nenhuma lamúria;

fartos deitamos, por mérito teu, na sombra segura,

com Amarílis os bosques fruímos. Praias remotas,

sem você por aqui, Melibeu, a ver estaria

praias remotas no mundo e, sujeitos a mouros ferozes,

40

pastos de Gérion, onde se diz que o Bétis imenso,

com correntes claras, impele areias a oeste.

Com certeza humilde estaria nos limites do mundo.

Que aflição! Seguindo também entre ibérico gado,

silvos vãos tocaria em flauta de sétupla cana.

45

Entre arbustos ninguém honraria as minhas Camenas.

Nem talvez o deus, o próprio deus me seria

todo ouvidos, e meus sonantes votos ao longe

com certeza nos fins do mundo não notariam.

Mas se não te invoca um som melhor os ouvidos

50

nem poesia alheia mais que a minha te agrada,

quer submeter à tua lima a página de hoje?

Deuses não te fizeram prever os ventos vindouros

só a camponeses e qual alvorada o sol luminoso

porta, mas você às vezes doces poemas

55

canta, e ora com cachos de hera báquica a Musa

brinda-te, ora o belo Apolo com louro te cobre.

Caso você apoiasse a mim, medroso, decerto

este cálamu eu testaria, cedido por Iolas versado
 ontem, ele que disse: “reúne os touros ferozes 60
 esta flauta e ao nosso Fauno dulcíssima soa.
 Ela foi de Títiro, aquele a cantar por primeiro
 nestes montes no pífano do Hibla melódicos versos”.
M. Não quer pouco, Córidon, caso pretenda tornar-se
 Títiro, ele, um vate sagrado a lira excedia 65
 com seu pífano, com quem dóceis criaturas brincaram
 quando cantava, a quem parou um carvalho de alhures,
 sobre quem, ao cantar, uma Náíade sempre jogava
 rubros acantos e os presos cabelos cuidava com pente.
C. É um deus – Melibeu, reconheço –, e não me abandona 70
 Febo talvez. E você, generoso, apenas me escuta!
 Pois sabemos como Apolo não te desdenha.
M. Abra o certame, te apoio, mas evita que silve
 tua estridente flauta em buxo tão delicado
 como ela ressoa quando Aléxis exalta. 75
 Este cálamu, este mesmo, melhor agarrá-lo,
 toma os tubos que bosques dignos de cônsul cantaram.
 Abra sem medo. Teu irmão Amintas se achega.
 Que ele com cantos teus se reveze na voz alternada.
 Vão sem demora, e a cada vez reajam com canto. 80
 Córidon, antes você, e, Amintas, você continua.
C. Caso se cantem céus ou do Olimpo de Atlas o peso
 seja movido, no começo, a partir de Júpiter abra.
 Que para mim aquele que nossas terras lidera
 com divina presença e a paz perpétua com jovem 85
 força e com face augusta sorri feliz e contente.
A. Que a mim César também, seguido de Apolo eloquente,
 volte-se e não se recuse a chegar aos montes que Febo
 ama também, dos quais o próprio Júpiter cuida,
 onde floresce um loureiro o qual augustos triunfos 90
 sempre verá, e ao lado rente uma árvore nasce.

C. Ele próprio com fogo e gelo os polos controla,
 Júpiter pai, o próprio, do qual mais próximo agora,
 César, chega você, com o raio um pouco de lado,
 ele busca os campos de Creta e em verde caverna
 ouve deitado poemas curenses nas matas de Dicte. 95

A. Vê que verdes, ouvindo o nome de César, as matas
 calam-se? Malgrado a urgente tormenta, recordo que o bosque
 calmo assim ficou de repente, com galhos imóveis,
 e eu falei: “um deus expulsou, sem dúvida, os Euros”. 100

Logo as flautas de cana farsálicas silvos calaram

C. Vê que um vigor repentino os tenros cordeiros excita?
 Que incham-se tetas, mais pesadas com o leite vertido,
 crescem velos nos há não muito tosados filhotes?
 Isso neste vale notei, agora me lembro: 105

mestres da grei que Pales tinha chegado disseram.

A. Com certeza, toda terra, a gente toda o venera,
 caro aos deuses, temem-no tão sombrios medronheiros,
 ele por quem a terra parada, ouvido seu nome,
 quente ficou e floresceu, por quem, seu nome chamado, 110
 copas adensa o bosque e uma árvore, pasma, renasce.

C. Logo que sua divindade as terras sentiram, antes
 sendo errôneos os sulcos, passou a crescer uma lavra
 mais produtiva, e ressoam, enfim, as favas a custo,
 cheias as vagens, e a colheita não está sufocada 115
 pelo maligno joio nem fraca aveia a branqueia.

A. Não receou o cavador agora a usar a enxada
 simples; se sorte tiver, apropria-se do ouro avistado.
 Não se preocupa o arador ao volver agora os terrenos
 com ressoar uma massa no choque contra sua relha, 120
 mais e mais forçando às claras o arado prensado.

C. Ele faz que a Ceres possa as primeiras espigas
 dar o cultor e Brômio cobrir com límpido vinho,
 que o pisador nu pule sobre as uvas rompidas,

- que a apto mestre também aplauda a gente nutrida,
ele que faz honrosos jogos em livres caminhos. 125
- A.** Ele traz a paz às montanhas. Ninguém me proíbe,
graças a ele, cantar ou ferir em ritmo ternário
fértil capim. A mim cantar também se permite
com coreus e pôr em verde córtice cantos 130
sem que intensas trombetas abafem cálamos nossos.
- C.** Por divindade de César mais pacífico, o próprio
Pã Liceu retorna às matas, e em sombra tranquila
deita o pacífico Fauno, e em plácida fonte se banha
Náiade, e corre de secos pés através de montanhas 135
sem caminhar por sangue humano a ágil Oréade.
- A.** Peço, deuses, que o jovem por vós do céu enviado,
– não me engano – chameis depois de vida de longo
prazo; melhor, livrai-o do fardo de ser transitório,
fios celestes lhe dai em metal perpétuo compostos. 140
Que um deus seja e não prefira o céu ao palácio!
- C.** Sendo um Jove, o próprio, em forma mudada, César,
sob uma falsa imagem humana talvez escondido,
– e é deus – este mundo, peço, estes povos,
peço, rege eterno! O amor celeste te seja 145
fácil e não abandone, pai, a paz começada!
- M.** Eu pensava que rústicos cantos, próprios de ouvidos
rudes, tinham dado a vocês os deuses dos bosques.
Mas o que agora em idênticos pífanos ambos cantaram
tão brilhante e doce soa que não trocaria 150
pelo néctar que enxames pelignos lambar apreciam.
- C.** Ah, delicado verso meus poemas percorrem!
Pois, Melibeu, soariam se eu uma vez nas montanhas
Lar possuir dissesse, se uma vez as pastagens
minhas tocasse! Pois a orelha a afrontosa pobreza 155
puxa muitas vezes e me diz: “protege os rebanhos!”
Mas você, se pensa que, então, não são desprezáveis,

leva ao deus, Melibeu, os meus poemas! O sacro
templo de Febo ver te é lícito lá ao Palatino.

Logo você será como quem o doce e sonoro 160

Títiro dessas matas levou para a urbe suprema
para o deus mostrar e disse: “ignorado o rebanho,
Títiro, campos antes, armas depois cantaremos”

A. Sorte mais ilustre tomara que nossos esforços
note e o próprio deus apoie os jovens louváveis! 165

Eu um cabrito tenro, contudo, darei em oferta,
pratos, ao mesmo tempo, farei de um jantar imprevisto.

M. Levem ao rio as ovelhas. Já o estio estremece,
mais o sol aproxima os pés e as estreitas sombras.

Écloga V

Mícon, o velho, e Canto, aluno de Mícon, ao acaso
sob uma ampla azinheira o tórrido sol evitavam,
quando o velho, ao jovem aluno ofertando preceitos,
tais hesitantes palavras transmite com trêmulos lábios:

“Entre arbustos pode ver que vagam as cabras, 5
pálidos brotos moem com faminta mordida,
jovem Canto, e esses rebanhos vindos dos montes,
vê que capim arrancam nesse campo brilhante.

Eles, rapaz, dou-te, eu, pai velho: aceita-os
para cuidados. Pode já suar na labuta, 10
pode assumir meu posto com juventude zelosa.

Vê que já para mim a idade milhares de queixas
traz e a curva velhice força esse cajado?

Saiba com qual regra guiar as cabras que o bosque
amam e ovelhas que vagam melhor em prados suaves. 15

Quando já a cantar começam, com a primavera,
aves e encher de barro o ninhal andorinhas de volta,
já do redil invernal tirará o rebanho completo.

Logo, de fato, a mata germina melhor vicejantes
 brotos e, em nova forma, ergue as sombras do estio, 20
 logo as matas florescem e o ano verde renasce,
 logo Vênus e o arroubo do amor ardente cintilam,
 com dançantes bodes que aceita o lascivo rebanho.
 Mas as greis reclusas não envia às pastagens antes
 antes de ter acalmado Pales. No solo vivente, 25
 põe a fogueira e o nume da área, os Lares e o Fauno
 chama com a salgada espelta; que vítima banhe
 mornos cutelos e, ainda viva, rebanhos depure.
 Logo você dará às ovelhas, campos; às cabras,
 mato ao nascer o sol, assim que ele esta montanha 30
 tenha passado e amornado o espaço da hora primeira.
 Caso esteja ocioso, enquanto o sol o matutino
 frio reduz, te espumam tarros de túmidas tetas.
 Essas, cedo você as encherá, e será pressionado
 cedo de novo o que juntará a ordenha do ocaso. 35
 Poupa, contudo, as mães; que o lucro não signifique
 tanto que o queijo de venda destrua os brancos cordeiros;
 honra-se, pois, por você os filhotes com notável cuidado.
 Não se envergonhe também se, tarde, ao ver o rebanho,
 lassa a ovelha jazer devido a parto recente; 40
 leva-a nos ombros teus e no amplo peito carrega
 frouxos filhotes que ainda não de pé se levantam.
 Não seguirá você o capim longínquo, do aprisco
 longe, nem pastagens em matas bastante afastadas,
 quando no tempo florido a incerteza de Júpiter age. 45
 Não dê fé à primavera, portanto; ou em rosto sereno
 mais afável sorri ou com cerração tempestades
 traz e para torrentes arrasta as pobres ovelhas.
 Quando um longo dia trazer o calor ressequido,
 sem que sejam o céu mutável e o deus inconstante, 50
 já impele as greis às matas, já o capim localiza

longe. Saia o rebanho cedo; e a úmida brisa
 torna doce a comida sempre que, os Euros fugindo,
 frias pastagens tocadas são por orvalho noturno,
 com matutinas gotas que, em meio à grama, reluzem. 55
 Mas, assim que ecoarem o bosque as sonoras cigarras,
 greis compele à fonte, e não permita que sigam
 logo a relva e os campos; guarda-os, nesse momento,
 sob um carvalho o qual antigas sombras estende.
 Quando a amornar a nona hora começa e parece, 60
 com o declínio do sol, a hora do prato da tarde,
 pasta de novo as greis e deixa os bosques escuros.
 Não encerrado seja no redil de estio o rebanho
 antes que uma ave pense em cair de sono no ninho
 suave e gorjeie tremente com seu trêmulo bico. 65
 Quando for já hora de tosar as lãs acabadas,
 já ligar os grossos velos ao junco delgado,
 hora do corte de crinas e fétidas barbas de bodes;
 antes separa o rebanho e, com as greis discernidas,
 cerca as de crinas iguais, para crinas longa e pequena, 70
 dura e suave, brilhante e escura não se juntarem.
 Quando a ovelha a você mostrar as costas tosadas,
 tendo tirado o velo, olha se a pele ferida
 foi por tesouras pontudas, se não esconde uma bolha
 tácito mal sob oculto corte: se não estourada 75
 for a ferro, ah! O pus roerá por desgaste
 ténue o corpo infeliz e ruirão seus pútridos ossos.
 Leva, prudente – te aviso! –, enxofre puro contigo,
 bulbo daquela cebola do mar e fedido betume,
 pronto a curar feridas. Não te falte o maciço 80
 piche; não se esqueça de as costas untar, se tosadas,
 com óleo fluido. Cozinha volumes de vívida prata,
 mel e mole betume também numa grande panela
 para marcar teu nome na ovelha; o nome te tira,

pois, de grandes problemas se lido na espádua. 85

Mas, com o campo seco, com a terra abrasante,
 com o charco de muita lama, que quente e fendido
 arde, e o sol, que demais pulveriza as plantas sensíveis,
 gálbanos claros será adequado queimar nos cercados
 e estes teus barracos limpar com fumaça de cervo. 90

É danoso o odor a serpentes más; ameaças
 delas, você verá que cessam. Cobra nenhuma
 curvos dentes consegue cerrar, e doente definha,
 jaz, de boca vazia, desarmada com nulo veneno.

Vai, agora vê como agir nos tempos de névoas 95
 próximas. Quando se abrem as sebes de uvas e o guarda,
 com confiança, leva consigo as uvas colhidas,
 pode podar o bosque a foice e a viva folhagem.

Já precisa aparar por cima os ramos sensíveis,
 folhas guardar para o inverno, com vigor e retida 100
 seiva, e o Áfrico não sacode trêmulas sombras.

Essas folhas um dia convirá tirar dos palheiros
 quentes, quando o término de ano prender os rebanhos.
 Nisso se esforça, no nosso trabalho desse período.

Voltam o vigor do pastor e o cuidado esmerado. 105
 Não se acanhe em juntar os ramos secos e os novos
 com uma seiva fresca; assim, o inverno seco
 não perturba nem, com gelo abundante e a neve
 densa, impede que o bosque se curve e a folhagem se prenda.

Mas você cortará, no gelado vale, o salgueiro 110
 tenro e suaves heras. Com o verde alimento,
 Canto, a sede das greis cessará. Servirá para nada,
 mesmo posta em enorme monte, a pilha resseca
 caso faltar o vime inchado de líquida seiva,
 cujo cerne de algo vital está recheado. 115

Antes, cobre o gélido solo com morrediças
 folhas e palha para que a geada não incendeie

corpos nem doença interna devaste rebanhos.
 Mais, na verdade, muito mais recordar gostaria,
 mas o dia acaba agora, e o sol agora escapa;
 fria, a estrela da tarde empurra as horas do estio.

120

Écloga VI – Ástilo, Lícidas e Mnasilo

A. Tarde você vem, Lícidas. Níctilo e Álcon menino
 já disputaram, sob estes ramos, na troca de cantos,
 e eu julguei, porém com prêmio. A cabra e os cabritos
 Níctilo deu. Já o outro deu de leoa o filhote;
 ser de raça jurou; mas tudo levou o triunfante.

5

L. Que Álcon, o rude, bateu no canto Níctilo, posso,
 Ástilo, só aceitar se gralha vencer pintassilgo,
 só se sinistra coruja bater rouxinol afinado.

A. Que eu não tenha Pétale, e só por ela me aflijo,
 caso Níctilo mais na técnica atenta da flauta,
 mais no canto próximo seja dele em beleza.

10

L. Já vi tudo. Você era o juiz, e pálido um veio,
 barba mais espinhenta que porco-espinho eriçado;
 cândido o outro veio, mais decente que liso
 ovo, sorriso nos olhos, cabelo dourado, o reflexo,
 (caso não cantasse) dizer, de um Apolo.

15

A. Lícidas, caso você tivesse traquejo no canto,
 o Álcon louvável você também aprovar saberia.

L. Quer, então, não sendo a mim igual, trapaceiro,
 sendo juiz, comigo no cálamo ter uma prova?

20

Quer conferir na força? Que Álcon árbitro seja.

A. Vence você alguém? Alguém um certame teria
 com você, que, seco, sofrido, cantos minguados
 tira e ainda mal soluçantes palavras solta?

L. Pode fingir à vontade. Censuras a mim, trapaceiro,
 não consegue fazer, e Licotas te fez numerosas.

25

Por que nosso tempo perder em inútil disputa?

Eis Mnasilo, que árbitro, caso você o considere,
não será que em pomposas palavras crê, trapaceiro.

A. Eu teria preferido, confesso, partir rejeitado, 30
não te enfrentar em certame de canto sendo oponente.

Mas não saia dessa impune! Nos cândidos lírios,
vê lá aquele cervo no meio deles deitado?

Mesmo que minha Pétale o ame, se vencer, te pertence.

Ele aguenta os freios e o jugo; atende o chamado, 35
dócil; e mostra à mesa a boca não insaciável.

Vê que se engalha a cabeça larga e pendem as faixas
sob os próprios chifres e seu delicado pescoço?

Vê que a fronte, envolvida pelo branco cabresto,
brilha e a cinta ao lado, a qual das costas rodeia 40

todo o ventre, varia os ornados botões transparentes?

Rosas finas e leves ataram os chifres e espessas
têmporas; com brilhantes joias, argolas balançam
sob o pescoço, de onde de algum javali pendurado
foi o dente, que o peito marca na cândida lua. 45

Esse prêmio, bem o vê, Mnasilo, prometo
dá-lo, que, com um prêmio, ele saiba que o venço.

L. Ele acredita, Mnasilo, que sua oferta me assusta!

Vê que temo! Como sabem, tenho uma raça
de éguas nada reles, e desse sangue ofereço 50

Pétaso, o ágil; ele o capim nos dentes suaves,
longe da mãe, provou somente nesse momento;

[leves os pés, tensionado o flanco, elevado o pescoço,] 52^{bis}

firmes as costas; a aguda cabeça vibra, o pescoço
livre, em estreito casco envolta a pata elegante,

pata com que pulou alegre na verde campina 55

como se, sem curvá-las, frágeis espigas tocasse.

Juro pelos deuses silvestres que o dou se vencido.

M. Tenho tempo e ouvir seus cantos será prazeroso.

- Sou o juiz; disputem na paz se quiserem; em frente,
sob azinheira, ali um leito as Musas fizeram. 60
- A.** Para que o som do rio vizinho não nos irrite,
este capim e a margem da água volúvel deixemos,
pois me respondem, sob a pedra exaurida, as correntes
algo rouco e se opõe o cascalho do rio rumoroso.
- L.** Caso prefira, grutas e rochas vizinhas busquemos, 65
rochas nas quais o verde musgo de velo escorrido
pende e uma concha comida côncavo arco projeta
como se fosse uma abóbada com vergados rochedos.
- M.** Cá nos movemos e o som trocamos por tácita gruta.
Caso queira sentar, dará um tufo suporte; 70
há de leito o capim que mais verdeja que mantos.
Posta a querela de lado, agora me ofertem os cantos,
pois preferia que afáveus amores alternos cantassem:
Ástilo, Pétale exalte; Lícidas, Filis exalte.
- L.** Só nos receba – agora mesmo, Mnasilo, te peço – 75
com os ouvidos que dizem você, na mata de Tália
sendo o juiz, Acântis e a este ter escutado.
- A.** Não consigo ficar em silêncio se ele provoca.
Eu explodo, Mnasilo! Busca brigas apenas.
Que ouça ou fale, porque deseja! Doce o bastante 80
com certeza seria assistir a Lícidas bambo,
pálido, ouvindo suas maldades às claras contigo.
- L.** Acho que foi de mim que o vizinho Estímicon e Égon
íntimo entre os arbustos riram tácitos quando
beijos de homem tentei imitar no Mopso sensível. 85
- A.** Quem me dera longe estivesse o forte Mnasilo!
Mais disforme que todos faria que você se tornasse!
- M.** De onde a raiva? Aonde foram parar por loucura?
Árbitro, caso queiram vocês cantar revezados,
não serei; que a escolha um outro juiz realize. 90
Eis que Mícon chega, e chega o Iolas vizinho;

a essas suas questões poderão impor um desfecho.

Écloga VII – Licotas e Córidon

L. Lento da urbe chega, Córidon. Faz umas vinte
noites ao menos que as nossas matas ver-te desejam
que estes touros chorosos tuas toadas esperam.

C. Frouxo Licotas, não mais mole que eixo robusto,
velhas faias você prefere a novos eventos
ver que o jovem deus exhibe na arena espaçosa.

5

L. Qual seria a causa do teu atraso, pensava,
por que a flauta não tocou nas matas silentes,
com Estímicon só em pálida hera cantando;
triste sem você, lhe cedi um tenro cabrito.

10

Tírsis depurou as ovelhas, enquanto você demorava;
jovens também mandou disputarem na flauta sonora.

C. Possa tornar-se rico e invencível Estímicon, ganhe
prêmios e não só com o cabrito ganho se alegre;
leve toda ovelha também que Tírsis depura.

15

Não será, contudo, igual à minha alegria;
caso das matas lucanas todo rebanho me dessem,
mais agradável o que assisti na urbe seria.

L. Córidon, diz, vai, diz e não despreze, malvado,
meus ouvidos. Doce a mim falará, certamente,
como cantar costuma sempre que a ritos invocam
ora a fecunda Pales, ora o Apolo campestre.

20

C. Vi se erguer para os céus um teatro em vigas alçadas,
quase como se olhasse de cima a rocha Tarpeia;
grandes degraus, também, e rampas pouco deitadas.

25

Fui a assentos do povo de escuras vestes, infames,
que entre mulheres em suas cadeiras assistia aos eventos,
pois em qualquer que livre ao aberto céu se mostrasse,
lá cavaleiros havia ou tribunos de túnica branca.

Tal qual este vale que se abre em círculo vasto, 30
 curvo também nos lados, todos de matas vergadas,
 que entre estes contínuos montes cavado se dobra,
 lá rodeia a planície a volta da côncava arena,
 e une-se oval no meio por duplas paredes.

Por que agora a você contaria do que eu consegui mal 35
 ver em seus segmentos? A mim, a opulência em volta
 tanto chocou! De boca aberta, estava perplexo,
 tudo admirava, ainda nada em detalhe entendia,
 quando a mim um velho que estava acaso à esquerda

disse: “Por que, camponês, te admira tua surpresa 40
 com as riquezas, você que ouro não reconhece,
 só moradas sujas, casebres e a aldeia conhece?
 Já tremente, já de cabeça grisalha, tornado
 velho na urbe, diante de tudo ainda me choco.

Simples parece aquilo visto nos anos pregressos, 45
 e algo que foi observado em outros tempos chateia.”
 Lá parapeitos de joias e um pórtico de ouro repleto
 raíam rivais; e também, bem onde o limite da arena
 fica, em assentos mais contíguos ao muro marmóreo,

pelos troncos unidos sublime marfim se esparrama 50
 para se unir a um cilindro que, com um eixo redondo,
 garras postas engane por rotação repentina,
 feras banindo. E redes fiadas a ouro reluzem,
 surgem na arena com inteiros e idênticos dentes,

e era cada dente – em mim acredite, Licotas, 55
 caso confie em mim – maior que um arado dos nossos.
 Por que na ordem contar? De animal vi todos os tipos;
 néveas lebres vi, javalis providos de presas,
 o alce, raro até nas matas em que ele procria.

Vi também uns touros dos quais, levantada a cabeça, 60
 sai das espáduas feia pelota, uns nos quais se levantam
 crinas cerdosas no colo, nos quais no queixo se encontra

áspera barba e papadas se enrijam de trêmulas cerdas.
 Não consegui observar apenas os monstros silvestres;
 Eu assisti a bezerros do mar enquanto lutavam
 com uns ursos e aquela manada chamada “cavalos”,
 mas deformada, a qual daquele rio se origina,
 ele que irriga nas margens de águas vernais as lavouras.

65

Ah! Inquieto, tantas vezes o solo da arena
 vi se fender e dessa rota voragem da terra
 feras subirem, e muitas vezes nas mesmas cavernas
 com profusão de açafraão cresceram áureos medronhos.

70

L. Ó contente Córidon, que a tremente velhice
 não segurou. Contente, pois que os anos primeiros,
 pela bondade do deus, remeteu ao tempo presente!

75

Caso a sorte a você permitiu que visse o sagrado
 deus de perto e de fato olhasse o traje e o semblante,
 diz, vai, Córidon, diz qual é a aparência dos deuses.

C. Quem me dera não estar em rústicas roupas!

Minhas deidades veria de perto! Mas me impediram
 esta sujeira, a pobreza imunda e a fivela de fecho
 torto, porém, de qualquer maneira, o próprio de longe
 vi; se a vista não me enganou, achei que se encontram
 tanto Marte quanto Apolo no mesmo semblante.

80

5. CONCLUSÃO

Ao fim deste trabalho, cabe-nos retomar seus objetivos, expostos na Introdução, a fim de verificar até qual ponto eles foram cumpridos e quais resultados obtivemos em decorrência dessa investigação crítica e tradutória. Primeiramente, é necessário recordar que a meta principal era analisar as especificidades do metro, do ritmo e do diálogo nas *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo em conjunto com a execução de sua tradução poética. Tendo isso em mente, organizou-se a tese de maneira que, após um capítulo mais abrangente sobre questões teóricas e críticas relativas ao *epos* latino, essa finalidade maior fosse atendida aos poucos pelos outros capítulos.

Por esses motivos, no Capítulo 2, essa reflexão inicial acerca do referido *epos* se baseou nesse objetivo central, atenta ao contexto literário em que se insere a poesia bucólica latina, principalmente a obra calpurniana, considerando-se parâmetros tanto da teoria literária quanto dos estudos clássicos. A partir de simples definições de dicionários de língua portuguesa para esse gênero poético, começou essa exploração de facetas que a todo momento contestavam, de certo modo, suas visões mais corriqueiras. A razão para isso, como mencionado diversas vezes, foi a constatação de falta de lugar apropriado, ao nosso ver, para a complexidade da poesia de Calpúrnio Sículo na delimitação dada por vezes para a poesia bucólica antiga e o domínio dos usos do hexâmetro latino. Antes de apresentar esses aspectos que tornam o poeta peculiar na produção poética antiga, buscou-se entender como o *epos* latino é diverso em sua concepção, utilizando-se a *Poética* e a *Retórica* de Aristóteles como ponto de partida para uma trajetória teórica que contemplou também pesquisadores da poesia bucólica clássica, como Halperin (1983) e Rosenmeyer (1969), e teóricos da literatura atentos à recepção e à história dos gêneros literários, como Genette (1986) e Jauss (1986; 1994). Dentro dessa diversidade, foi avaliado o lugar da poesia dita “menor”, categoria na qual nosso objeto de estudo é muitas vezes incluído, para tornar nossa visão da poesia hexamétrica latina mais heterogênea, ideia construída a partir de observações de Barchiesi (2010), Formisano (2018), Geue (2019), Harrison (2007) e Karakasis (2011), dentre outros. Nessa etapa, também procurou-se dar andamento à exploração própria de dois objetivos secundários, o de contribuir para o debate acerca do *epos* latino e dos gêneros literários na Antiguidade greco-romana e o de situar melhor essa parte do *corpus* poético da literatura latina, de modo a reavaliar sua condição por vezes restritiva de “poesia menor”. Nesse primeiro momento, esses objetivos são parcialmente atendidos, mas são complementados no restante do trabalho, nas partes nas quais adentramos a obra calpurniana dedicados às suas peculiaridades.

Partindo das premissas e das observações feitas no capítulo centrado no *epos* latino, iniciou-se o estudo mais detalhado de algumas parcelas consideradas importantes da esfera de possibilidades para pesquisa aberta pelo objetivo principal. No Capítulo 3, dá-se maior atenção para um dos objetivos secundários, o de auxiliar na elaboração de uma análise métrica que não se restrinja a aspectos externos e contemple a organização do sentido do texto poético atrelado ao diálogo. A indissociabilidade do metro e do discurso é a base da nossa análise, razão pela qual aspectos da variedade hexamétrica latina são associados à dialogicidade própria da poesia bucólica e, em seguida, aplicados à análise métrica de passagens dos poemas de Calpúrnio Sículo, que foram totalmente escandidos e disponibilizados no Apêndice 1. Essa base é construída pela apresentação de características do hexâmetro latino na seção 3.1, levantadas pela leitura de pesquisadores da métrica latina como um todo, dos quais se destacam Boldrini (2017), Duckworth (1969), Nougaret (1963), Soubiran (1966) e Sturtevant e Kent (1915), bem como estudiosos dedicados à poesia bucólica e ao nosso objeto de estudo, como Baños (1986) e Di Lorenzo (2004). Além disso, integram-se esses elementos a uma investigação do diálogo e da dialogicidade na poesia feita principalmente a partir de uma premissa de Poggioli (1975) sobre as relações humanas na poesia bucólica antiga e da nossa leitura do *Fedro*, de Platão. Esses pontos de partida nos servem de motor para uma breve reflexão sobre a amizade na Roma Antiga, com base em Konstan (1997) e, em menor medida, Williams (2013), e sobre a dialogicidade na poesia, utilizando-se parte da teoria de Bakhtin (2013; 2015; 2016) e suas derivações em Tezza (2003). Em decorrência desse processo, chegou-se à percepção de que as vozes dos poemas podem ser lidas como um diálogo e uma representação das relações entre pastores em sua complexidade humana, fatores que estão atrelados à organização métrica e rítmica da poesia bucólica.

Após delinear os fundamentos teóricos e críticos para uma perspectiva do metro e do diálogo, fez-se, na grande seção 3.2, a análise mais detalhada dos sete poemas que compõem as *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo. As cinco subseções que correspondem a essa etapa do trabalho foram organizadas com base em possíveis relações entre poemas menos apreciados pela crítica, juntando-se, assim, as *Éclogas* II e III e as *Éclogas* V e VI, atitude que, ao nosso ver, gerou novos entendimentos das ligações possíveis entre esses textos poéticos, em especial do ponto de vista métrico e rítmico. Entre os poemas ditos “rústicos” ou que não se enquadram na categoria dos “poemas políticos” (*Éclogas* I, IV e VII), algumas relações tecidas pela nossa análise também corroboraram o método de leitura baseado no livro submetido a uma “textualização”, conceito de Courtés e Greimas (1979), com aspectos

rítmicos que podem ser vistos como “acontecimentos” do ponto de vista de Zilberberg (2007). Desse modo, a prevalência dos poemas ditos políticos é mitigada pela leitura do conjunto, que evidencia, no caso da nossa análise, a necessidade de se avaliarem aspectos métricos e rítmicos específicos da poesia calpurniana como um todo, e não apenas de algumas de suas composições. Nesse sentido, nossa análise da *Écloga* VII, por exemplo, aponta como diversos recursos utilizados na construção dos versos desse poema (por exemplo, pares métricos de padrão métrico idêntico e pares idênticos intercalados por outro verso de padrão distinto) são, na verdade, combinações novas de elementos introduzidos pelos poemas anteriores. Tal constatação só pode ocorrer se as *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo forem consideradas em sua integralidade. Pela análise, também se demonstrou como os objetivos secundários que se referem à integração entre metro e diálogo e à valorização da métrica intrínseca à poética calpurniana podem ser cumpridos e indicar novas possibilidades de pesquisa de expressões poéticas consideradas menores e muitas vezes negligenciadas por metricistas. Além disso, atentos aos estudos de diversos pesquisadores do nosso objeto de estudo ou de partes dele, como Baraz (2015), Davis (1989), Geue (2019), Karakasis (2011; 2016), Leach (1973; 1975) e Newlands (1987), dentre outros, também procuramos estabelecer elos entre suas considerações críticas e a análise, de modo a não tratar o metro e o diálogo como elementos desconectados de outras esferas da compreensão do texto poético.

Depois dessas considerações mais próprias do metro e do diálogo, procurou-se, no Capítulo 4, cumprir com o último dos objetivos secundários, o de desenvolver uma reflexão acerca da tradução poética, em especial da poesia bucólica latina, a partir da prática exercida para este trabalho, isto é, a tradução das *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo em hexâmetros vernáculos. Inicialmente, na primeira seção do capítulo, traçou-se o caminho da recepção da poesia bucólica latina, principalmente por suas traduções brasileiras, aos pressupostos de uma prática de tradução. Para isso, com base em pressupostos da recepção dos clássicos segundo Martindale (2006; 2013), no método crítico de tradução de Berman (1995) e no pensamento sobre ritmo e tradução de Haroldo de Campos (2013; 2015), Meschonnic (1982; 2010) e Zumthor (2007), realizamos um breve exame de uma passagem da *Écloga* II de Virgílio em traduções brasileiras do poema, no caso, nas de Odorico Mendes (2008), Péricles Eugênio da Silva Ramos (1982), João Pedro Mendes (1985) e Raimundo Carvalho (2005). Em conjunto, avaliamos também traduções de poemas bucólicos latinos não virgilianos, com a versão de Flores para a *Écloga* IV de Nemesiano (2017) e o manuscrito do esboço de tradução de Haroldo de Campos para a *Écloga* I de Calpúrnio Sículo. Com atenção para o contexto

histórico e cultural em que se inserem suas versões, observamos que os critérios postos em prática na tradução de poesia variaram muito, levando-nos a um estágio em que a valorização da tradução em verso e o estabelecimento de relações com esse histórico de recepção pela tradução se tornaram relevantes para nossa própria prática tradutória. Em decorrência disso, apresentou-se o problema teórico da tradução poética diante da suposta intraduzibilidade do hexâmetro latino, reflexão delineada a partir de Carvalho (2000; 2005), Cassin (2016), Glissant (2010), Gonçalves (2016) e Oliva Neto (2014), por exemplo. A partir disso, a solução encontrada foi adotar o chamado hexâmetro vernáculo, em especial segundo a forma praticada por Gonçalves (2016), dentre outros, devido à constatação de que esse metro seria uma possibilidade para trabalhar na prática tradutória em português alguns aspectos métricos e rítmicos observados no texto latino. Dessa maneira, procurou-se, pela tradução poética como criação e crítica, conforme a teoria de Haroldo de Campos (2013), atrelar esse último objetivo secundário aos outros objetivos desta tese.

Ao fim, o ritmo calpurniano foi visto como um jogo, nos termos de Huizinga (2000), um jogo para o qual foi preciso adotar diversas estratégias a fim de compreender e expor sua validade aos leitores. Como peça peculiar no mundo da poesia bucólica antiga, Calpúrnio Sículo se mostrou por facetas que, assim esperamos, abriram novas trilhas que podem ser percorridas dentro de seu livro e em direção a outros poemas.

REFERÊNCIAS

- ALLEN, W. S. **Accent and Rhythm**. Prosodic Features of Latin and Greek: A Study in Theory and Reconstruction. Cambridge: Cambridge University Press, 1973.
- ALPERS, P. **What Is Pastoral?** Chicago: The University of Chicago Press, 1996.
- ALVAREZ, B. B. **Senário iâmbico em Plauto**: efeitos em *Persa* e *Estico*. 212 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.
- AMAT, J. (Org.). **Calpurnius Siculus, Bucoliques. Pseudo-Calpurnius, Éloge de Pison**. Edição e tradução de Jacqueline Amat. Paris: Les Belles Lettres, 1991.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Ed. 34, 2015.
- _____. **Retórica**. Tradução de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- _____. **Rhetoric**. v. 3. Edição de Edward Meredith Cope e John Edwin Sandys. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- ARMSTRONG, D. Stylistics and the Date of Calpurnius Siculus. **Philologus**, s./l., v. 130, n. 1, p. 113-136, 1986.
- ASPER, M. Kanon. In: UEDING, G. (Org.). **Historisches Wörterbuch der Rhetorik**. v. 4. Hu-K. Tübingen: Max Niemeyer, 1998.
- AULETE DIGITAL. Epos. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/epos>>. Acesso em: 13 jan. 2019.
- AZEVEDO, S. M.; DUSILEK, A.; CALLIPO, D. M. (Orgs.). **Machado de Assis**: crítica literária e textos diversos. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- BAEHRENS, E. **Poetae Latini Minores**. v. 3. Leipzig: B. G. Teubner, 1881.
- BAKHTIN, M. **Os gêneros do discurso**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.
- _____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- _____. **Teoria do romance I**: a estilística. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BALDWIN, B. Better Late than Early: Reflections on the Date of Calpurnius Siculus. **Illinois Classical Studies**, v. 20, p. 157-167, 1995.

BAÑOS, J. M. La puntuación bucólica y el género literario: Calpurnio y las “Églogas” de Virgilio. **Emerita**, v. 54, p. 281, 1986.

BARCHIESI, A. O *epos*. In: CAVALLO, G.; FEDELI, P.; GIARDINA, A. (Orgs.). **O espaço literário da Roma antiga**. Tradução de Daniel Peluci e Fernanda Masseder Moura. Belo Horizonte: Tessitura, 2010.

BARTH, V. F. **O canto I das Argonáuticas de Apolônio de Rodes**: ensaios de interpretação, tradução poética e notas. 183 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

BARTHES, R. A escrita do acontecimento. In: TODOROV, T.; BREMOND, C.; FRIEDMANN, G.; BOONS, J.-P.; DUBOIS, J.; SUMPFF, J.; BARTHES, R.; LANTERI-LAURA, G.; TARDY, M. **Semiologia e linguística**. 2. ed. São Paulo: Vozes, 1972.

BASSETT, S. E. Notes on the Bucolic Diaeresis. **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**, v. 36, p. 111-124, 1905.

BEATO, J. Calpúrnio Sículo: um poeta pobre ou um pobre poeta? **Humanitas**, Coimbra, v. 47, p. 617-627, 1995.

_____. Da normalidade de Calpúrnio à singularidade de Nemesiano. **Ágora**, Aveiro, v. 5, p. 83-105, 2003.

_____. Introdução. In: CALPÚRNIO SÍCULO. **Bucólicas**. Introdução, tradução e notas por João Beato. Lisboa: Verbo, 1996.

BECHARA, E. **Moderna gramática portuguesa**. 37. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas I**: magia e técnica, arte e política. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENNETT, C. E. What Was Ictus in Latin Prosody? **The American Journal of Philology**, v. 19, n. 4, p. 361-383, 1898.

BERMAN, A. **Pour une critique des traductions**: John Donne. Paris: Gallimard, 1995.

BEVERSLUIS, J. **Cross-Examining Socrates**: A Defense of the Interlocutors in Plato's Dialogues. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

BOLDRINI, S. **La prosodia e la metrica dei Romani**. 3. ed. Roma: Carocci, 2017.

BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin**: conceitos-chave. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2010.

BRAUND, S. M.; TORLONE, Z. M. (Orgs.). **Virgil and His Translators**. Oxford: Oxford University Press, 2018.

BREED, B. W. Time and Textuality in the Book of the *Eclogues*. In: FANTUZZI, M.; PAPANGHELIS, T. (Orgs.). **Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral**. Leiden; Boston: Brill, 2006.

BROSE, R. Da fôrma às formas: metro, ritmo e tradução do hexâmetro. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 35, n. 2, p. 124-160, 2015.

BRUNA, J. (Org.). **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 2014.

CALÍMACO. **Epigramas de Calímaco**. Tradução, introdução e notas de Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

CALPÚRNIO SÍCULO. **Bucólicas**. Introdução, tradução e notas de João Beato. Lisboa: Verbo, 1996.

_____. **Bucólicas**. Organização de Matheus Trevisam e Luana Santana Lins Cerqueira. Tradução de Luana Santana Lins Cerqueira. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2017.

_____. **Églogas**. Introdução, versão rítmica e notas de Salvador Díaz Cíntora. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.

_____. **Egloghe**. Introdução, tradução e notas de Maria Assunta Vinchesi. Milão: Biblioteca Universale Rizzoli, 1996.

_____. **The Eclogues**. Introdução e comentários de C. H. Keene. 2. ed. Londres: Bristol Classical Press, 1996.

CAMPBELL, D. A. (Org.). **Greek Lyric**. Volume I: Sappho and Alcaeus. Cambridge, EUA: Harvard University Press, 1982.

CAMPOS, H. Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora. In: TÁPIA, M.; NÓBREGA, T. M. (Orgs.). **Haroldo de Campos – Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. **Metalinguagem e outras metas**. 4. ed. 4ª reimp. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CAMPOS, I. Entrevista com Ivan Campos. **Cadernos de Literatura em Tradução**, São Paulo, n. 7, p. 283-288, 2006.

CARVALHO, R. De Virgílio a Valéry: uma poética da tradução. **Contexto**, Vitória, n. 8, p. 182-187, 2000.

CARVALHO, R.; FLORES, G. G.; GOUVÊA JR., M. M.; OLIVA NETO, J. A. (Orgs.). **Por que calar nossos amores?** Poesia homoerótica latina. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

CASSIN, B. **Éloge de la traduction**. Compliquer l'universel. Paris: Fayard, 2016.

_____. (Org.). **Vocabulaire européen des philosophies**: dictionnaire des intraduisibles. Paris: Seuil; Le Robert, 2004.

CEIA, C. Bucolismo. In: **E-Dicionário de termos literários**. 2009. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/bucolismo/>>. Acesso em: 15 dez. 2019.

CERQUEIRA, L. S. L. A Idade de Ouro na Écloga IV de Virgílio e IV de Calpúrnio Sículo. **Anais da XII SEVFALE**, Belo Horizonte, UFMG, p. 587-597, 2015.

_____. Incorporação do poema didático de Virgílio (*Geórgicas* III) ao bucolismo de Calpúrnio Sículo (*Écloga* V). **Versalete**, Curitiba, v. 4, n. 7, p. 150-166, 2016.

CHAUSSEURIE-LAPRÉE, J.-P. Pour une étude de la structure phonique du vers: la clause de l'hexamètre. **Revue des Études Anciennes**, t. 76, n. 1-2, p. 5-28, 1974.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

COURTÉS, J.; GREIMAS, A. J. **Dicionário de semiótica**. Tradução de Alceu Dias Lima *et al.* São Paulo: Cultrix, 1979.

COURTNEY, E. Imitation, chronologie littéraire et Calpurnius Siculus. **Revue des Études Latines**, v. 65, p. 148–157, 1987.

CRUSIUS, F. **Römische Metrik**. Eine Einführung. Munique: Max Hueber, 1967.

CUPAIUOLO, F. Lingua e metrica. In: DELLA CORTE, F. (Org.). **Virgilio**: enciclopedia virgiliana, v. 2., Bucoliche. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1996.

DAVIS, P. Structure and Meaning in the Eclogues of Calpurnius Siculus. **Ramus**, v. 16, n. 1-2, p. 32-54, 1987.

DEVINE, A. M.; STEPHENS, L. D. **Latin Word Order**: Structured Meaning and Information. New York: Oxford University Press, 2006.

DI LORENZO, E. (Org.). **L'esametro greco e latino**: analisi, problemi e prospettive. Nápoles: Guida, 2004.

_____; GIORDANO, F. **Bucolicorum Latinorum Poetarum Lexicon**. Hildesheim; Zurique; Nova Iorque: Olms-Weidmann, 1996. (Alpha-Omega: Reihe A, Lexika, Indizes, Konkordanzen zur klassischen Philologie; CLXVIII)

DREXLER, H. **Einführung in die römische Metrik**. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967.

DUCKWORTH, G. E. Variety and Repetition in Vergil's Hexameters. **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**, v. 95, p. 9-65, 1964.

_____. **Vergil and Classical Hexameter Poetry**: A Study in Metrical Variety. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1969.

DUFF, J. W.; DUFF, A. (Orgs.). **Minor Latin Poets**. 2 v. 3. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1934.

EDMISTON, H. The Question of the Coincidence of Word-Accent and Verse Ictus in the Latin Hexameter. **The Classical Review**, v. 17, n. 9, p. 458-460, 1903.

EDMUNDS, L. Minor Roman Poetry in the Discipline and the Profession of Classics. In: FORMISANO, M.; KRAUS, C. S. (Orgs.). **Marginality, Canonicity, Passion**. Oxford: Oxford University Press, 2018.

ESPOSITO, P. Interaction between Bucolics and Georgics: the fifth eclogue of Calpurnius Siculus. **Trends in Classics**, v. 4, p. 48–72, 2012.

FANTUZZI, M.; HUNTER, R. **Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

FEAR, A. *Laus Neronis*: The Seventh Eclogue of Calpurnius Siculus. **Prometheus**, v. 20, n. 3, fasc. 3, p. 269-277, 1994.

FERNANDES, T. **A literatura latina no Brasil**: uma história de traduções. 205 f. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

_____. Virgílio no Brasil. **Belas Infiéis**, v. 7, n. 1, p. 351-373, 2018.

FERRARI, G. R. F. **Listening to the Cicadas**: A Study of Plato's *Phaedrus*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

FERREIRA, A. B. H. **Novo Aurélio século XXI**: o dicionário da língua portuguesa. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FLAUCHER, S. **Lateinische Metrik**. Eine Einführung. Stuttgart: Reclam, 2008.

FLORES, G. G. **Uma poesia de mosaicos nas Odes de Horácio**: comentário e tradução poética. 414 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

FORMISANO, M. Introduction I: Marginality and the Classics: Exemplary Extraneousness. In: FORMISANO, M.; KRAUS, C. S. (Orgs.). **Marginality, Canonicity, Passion**. Oxford: Oxford University Press, 2018.

GENETTE, G. Introduction à l'architexte. In: **Théorie des genres**: Paris, Seuil, 1986.

GEUE, T. **Author Unknown**: The Power of Anonymity in Ancient Rome. Cambridge, EUA: Harvard University Press, 2019. *E-book*. Não paginado.

GIARRATANO, C. (Org.). **Calpurnii et Nemesiani Bucolica**. Edição, prefácio e notas de Caesar Giarratano. 3. ed. Turim: Paravia, 1943.

GLARE, P. G. W. et al. (Org.). **Oxford Latin Dictionary**. Oxford: Oxford University Press, 1968.

GLISSANT, É. **L'imaginaire des langues**. Entretiens avec Lise Gauvin (1991-2009). Paris: Gallimard, 2010.

GOLDHILL, S. **The Poet's Voice**. Essays on Poetics and Greek Literature. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

GOLDSTEIN, N. **Versos, sons, ritmos**. 14. ed. São Paulo: Ática, 2006.

GONÇALVES, R. T. Tradução e ritmo: *rêver le vers* de Lucrécio. **Morus – Utopia e Renascimento**, v. 11, n. 1, p. 181-197, 2016.

GONÇALVES, W. F. Tradução e imitação: correspondências formal e funcional para o hexâmetro e o dístico elegíaco greco-latinos em língua portuguesa nos séculos XVI e XVII. **Nuntius Antiquus**, Belo Horizonte, v. 15, n. 1, p. 279-308, 2019.

GOW, A. S. F. (Org.). **Theocritus**. 2. v. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

GREEN, S. “(No) Arms and a Man”: The Imperial Pretender, the Opportunistic Poet and the *Laus Pisonis*. **The Classical Quarterly**, v. 60, n. 2, p. 497-523, 2010.

_____. The Horse and the Serpent: A Vergilian Perspective on the Final Eclogue of Calpurnius Siculus. **Vergilius**, v. 55, p. 55-67, 2009.

GROCHOCKI, M. C. **A tradição bucólica no Apêndice Virgiliano**. 381 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019.

GUBERNATIS, M. L. La natura in Tito Calpurnio Siculo. **Classici e Neolatini**, v. 8, p. 75–90, 1912.

GUINSBURG, J. (Org.). **Do estudo e da oração**: sùmula do pensamento judeu. São Paulo: Perspectiva, 1968.

GUTZWILLER, K. The Bucolic Problem. **Classical Philology**, v. 101, n. 4, p. 380-404, 2006.

_____. **Theocritus' Pastoral Analogies**. The Formation of a Genre. Madison: The University of Wisconsin Press, 1991.

HÅKANSON, L. Homoeoteleuton in Latin Dactylic Poetry. **Harvard Studies in Classical Philology**, v. 86, p. 87-115, 1982.

HALPERIN, D. **Before Pastoral**: Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry. New Haven, EUA; Londres: Yale University Press, 1983.

HALPORN, J. W.; OSTWALD, M.; ROSENMEYER, T. G. **The Meters of Greek and Latin Poetry**. Londres: Methuen, 1963.

HARRISON, S. (Org.). **Generic Enrichment in Vergil and Horace**. Oxford: Oxford University Press, 2007.

HELLEGOUARC'H, J. **Le monosyllabe dans l'hexamètre latin**: essai de métrique verbale. Paris: C. Klincksieck, 1964.

HERMANN, L. Les pseudonymes dans les Bucoliques de Calpurnius Siculus. **Latomus**, t. 11, fasc. 1, p. 27-44, 1952.

HESÍODO. **Teogonia**. Tradução de Jaa Torrano. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2012.

HJELMSLEV, L. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. Tradução de J. Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HOPKINSON, N. (Org.). **Theocritus. Moschus. Bion**. Cambridge, EUA: Harvard University Press, 2015.

HORSFALL, N. M. Criteria for the Dating of Calpurnius Siculus. **Rivista di Filologia e di Istruzione Classica**, v. 125, n. 2, p. 166–196, 1997.

_____. Some Problems of Titulature in Roman Literary History. **Bulletin of the Institute of Classical Studies**, n. 28, p. 103-114, 1981.

HUBAUX, J. **Les thèmes bucoliques dans la poésie latine**. Bruxelas: Lamertin, 1930.

HUIZINGA, J. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. Tradução de João Paulo Monteiro. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

HUMPHREYS, M. K. Influence of Accent in Latin Dactylic Hexameters. **Transactions of the American Philological Association**, v. 9, p. 39-58, 1878.

HUNTER, R. Virgil's *Ecl.* 1 and the Origins of Pastoral. In: FANTUZZI, M.; PAPANGHELIS, T. (Orgs.). **Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral**. Leiden; Boston: Brill, 2006.

JAKOBSON, R. **Huit questions de poétique**. Paris: Seuil, 1977.

JAUSS, H. R. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

_____. Littérature médiévale et théorie des genres. Tradução de Éliane Kaufholz. In: **Théorie des genres**. Paris: Seuil, 1986.

JENNISON, G. Polar Bears at Rome. Calpurnius Siculus, *Ecl.* VII. 65–6. **The Classical Review**, v. 36, p. 73, 1922.

KARAKASIS, E. **Song Exchange in Roman Pastoral**. Berlim; Nova Iorque: De Gruyter, 2011. (Trends in Classics. Supplementary Volumes; 5)

_____. **T. Calpurnius Siculus: A Pastoral Poet in Neronian Rome.** Berlin; Boston: De Gruyter, 2016.

KEENE, C. H. The Bucolics of Calpurnius and Nemesianus. **Hermathena**, v. 5, n. 11, p. 362-388, 1885.

KERÄNEN, A. Spondees and dactyls and their prosodic basis in the Latin hexameter. **Pallas**, n. 103, p. 231-240, 2017.

KOLÁŘ, A. **De re metrica poetarum Graecorum et Romanorum.** Praga: edição do autor, 1947.

KONSTAN, D. **Friendship in the Classical World.** Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

KORZENIEWSKI, D. Die Eklogen des Calpurnius Siculus als Gedichtbuch. **Museum Helveticum**, v. 29, n. 3, p. 214-216, 1972.

_____. (Org.). **Hirtengedichte aus neronischer Zeit.** Titus Calpurnius Siculus und die Einsiedler Gedichte. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971. (Texte zur Forschung; 1)

KOSTER, W. J. W. **Traité de métrique grecque suivi d'un précis de métrique latine.** Leiden: A. W. Sijthoff, 1936.

KÜPPERS, J. Die Faunus-Prophezeiung in der 1. Ekloge des Calpurnius Siculus. **Hermes**, v. 113, n. 3, p. 340-361, 1985.

LANGHOLF, V. Vergil-Allegorese in den *Bucolica* des Calpurnius Siculus. **Rheinisches Museum für Philologie**, v. 133, n. 3-4, p. 350-370, 1990.

LEACH, E. W. Corydon Revisited: An Interpretation of the Political Eclogues of Calpurnius Siculus. **Ramus**, s./l., v. 2, n. 1, p. 53-97, 1973.

_____. Neronian Pastoral and the World of Power. **Ramus**, s./l., v. 4, n. 2, p. 204-230, 1975.

LEFEVERE, A. **Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame.** London: Routledge, 1992.

LIDDELL, H. G.; SCOTT, R. **A Greek-English Lexicon.** Revisado e expandido por H. S. Jones e R. McKenzie. 9. ed. Oxford: Oxford University Press, 1996.

MACKIE, N. Urbanity in a Roman landscape: the *Eclogues* of Calpurnius Siculus. **Landscape Research**, v. 14, n. 1, p. 9-14, 1989.

MAGNELLI, E. Tradizione bucolica e programma poetico in Calpurnio Siculo. **Dictynna**, Lille, n. 1, p. 1-7, 2004.

MARTIN, B. Calpurnius Siculus' 'New' "Aurea Aetas". **Acta Classica**, v. 39, p. 17-38, 1996.

MARTINDALE, C. Introduction: Thinking through Reception. In: MARTINDALE, C.; THOMAS, R. (Orgs.). **Classics and the Uses of Reception**. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2006.

_____. Reception – a new humanism? Receptivity, pedagogy, the transhistorical. **Classical Receptions Journal**, v. 5, n. 2, 2013, p. 169–183

MARZO, E. **Prosodia e metrica latina**: per il liceo classico e l'istituto magistrale. 2. ed. Turim: Paravia, 1946.

MATTUS, J. R. **José Feliciano de Castilho e a tradição clássica no século XIX**: memória sobre a segunda égloga de Virgílio. 41 f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2013.

MAYER, R. Calpurnius Siculus: Technique and Date. **The Journal of Roman Studies**, v. 70, p. 175-176, 1980.

_____. Latin Pastoral after Virgil. In: FANTUZZI, M.; PAPANGHELIS, T. (Orgs.). **Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral**. Leiden; Boston: Brill, 2006.

MENDES, J. P. **Construção e arte nas Bucólicas de Virgílio**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1985.

MESCHONNIC, H. **Critique du rythme**: anthropologie historique du langage. Lagrasse: Verdier, 1982.

_____. **Poética do traduzir**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

NATIVIDADE, E. S. **Os Anais de Quinto Ênio**: estudo, tradução e notas. 264 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

NEWCOMER, C. B. The Effect of Enclitics on the Accent of Words in Latin. **The Classical Journal**, 1908, v. 3, n. 4, p. 150-153, 1908.

NEWLANDS, C. Urban Pastoral: The Seventh "Eclogue" of Calpurnius Siculus. **Classical Antiquity**, v. 6, n. 2, p. 218-231, 1987.

NICOLAY, É. Un aspect de la ponctuation bucolique dans Valérius Flaccus, *Arg.*, V, 217 - VIII, 467. **Latomus**, t. 31, fasc. 3, p. 854-859, 1972.

NOGUEIRA, É. **Verdade, contenda e poesia nos Idílios de Teócrito**. São Paulo: Humanitas, 2012. (Letras Clássicas)

_____. Tradução da primeira sátira de Juvenal em hexâmetros portugueses. **Classica**, v. 32, n. 1, p. 299-305, 2019.

NOUGARET, L. **Traité de métrique latine classique**. 3. ed. Paris: C. Klincksieck, 1963.

O VELHO. Chronica da quinzena. **Revista Popular**, Rio de Janeiro, ano 4, t. 13, p. 315-320, 1862.

OLIVA NETO, J. A. **Dos gêneros da poesia antiga e sua tradução em português**. 270 f. Tese (Livre-docência) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

_____. O hexâmetro datílico de Carlos Alberto Nunes: teoria e repercussões. **Revista Letras**, Curitiba, n. 89, p.187-204, 2014.

PALADINI, M. L. Osservazioni a Calpurnio Siculo. **Latomus**, t. 15, fasc. 3, p. 330-346, 1956a.

_____. Osservazioni a Calpurnio Siculo. **Latomus**, t. 15, fasc. 4, p. 521-531, 1956b.

PAPANGHELIS, T. D.; HARRISON, S. J; FRANGOULIDIS, S. (Orgs.). **Generic Interfaces in Latin Literature: Encounters, Interactions and Transformations**. Berlim: De Gruyter, 2013.

PATON, W. R. (Org.) **The Greek Anthology**. Volume V: Book 13: Epigrams in Various Metres. Book 14: Arithmetical Problems, Riddles, Oracles. Book 15: Miscellanea. Book 16: Epigrams of the Planudean Anthology Not in the Palatine Manuscript. Cambridge, EUA: Harvard University Press, 1918.

PEARCE, T. E. V. The Enclosing Word Order in the Latin Hexameter I. **The Classical Quarterly**, v. 16, n. 1, p. 140-171, 1966.

PECK, T. Cicero's Hexameters. **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**, v. 28, p. 60-74, 1897.

PIGNATARI, D. **O que é comunicação poética**. 10. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2011.

PLATÃO. **Górgias**. Tradução de Daniel Rossi Nunes Lopes. São Paulo: Perspectiva, 2016.

_____. **Íon**. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

POGGIOLI, R. **The Oaten Flute: Essays on Pastoral Poetry and the Pastoral Ideal**. Cambridge, EUA: Harvard University Press, 1975.

POSSEBON, F. et al (Orgs.). **Antologia bucólica**. Auctores minores. João Pessoa: Editora Universitária UFPB; Zarinha Centro de Cultura, 2007.

PRATA, P. Intertextualidade e literatura latina: pressupostos teóricos e geração de sentidos. **PhaoS**, Campinas, v. 17, n. 1, p. 125-154, 2017.

_____. **O caráter intertextual dos *Tristes* de Ovídio**: uma leitura dos elementos épicos virgilianos. 408 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

RABON, B. E. **Matters of Reception in Pastoral Amoebaean Contests**. 70 f. Dissertação (Mestrado) – Graduate Faculty, University of Georgia, Athens, EUA, 2010.

RAGUSA, G. (Org.). **Lira grega**: antologia de poesia arcaica. São Paulo: Hedra, 2014.

RAMOS, P. E. S. **O verso romântico e outros ensaios**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1959.

REBELLO, I. S. **A intertextualidade nas bucólicas de Calpúrnio**. 293 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.

_____. **Duas bucólicas de Tito Calpúrnio Sículo**. 210 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1990.

_____. Calpúrnio Sículo e suas *Bucólicas* I, IV e VII: uma visão política do império neroniano. **Cadernos do CNLF**, Rio de Janeiro, v. XIV, n. 4, p. 2460-2470, 2010.

_____. Calpúrnio Sículo: um poeta a serviço do império. **Revista do GELNE**, Natal, v. 4, n. 2, p. 1-5, 2016.

_____. O engajamento político-social na poesia bucólica de Virgílio, Calpúrnio e Nemesiano. **Soletras**, São Gonçalo, ano IV, n. 7, p. 70-85, 2004.

ROSENMEYER, T. **The Green Cabinet**: Theocritus and the European Pastoral Lyric. Londres: Bristol Classical Press, 1969.

ROSSI, L. E. I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche. **Bulletin of the Institute of Classical Studies**, v. 18, n. 1, p. 69-94, 1971.

ROUSSEAU, J.-J. **Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2013.

SANTOS, A. R. P. S. **A tradução identificadora aplicada ao Livro I das *Geórgicas* de Virgílio**. 126 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

SCHAEFFER, J.-M. Du texte au genre: notes sur la problématique générique. In: **Théorie des genres**. Paris: Seuil, 1986.

SCHRÖDER, B. **Carmina non quae nemorale resultent**: ein Kommentar zur 4. Ekloge des Calpurnius Siculus. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1991. (Studien zur klassischen Philologie; 61)

SERNA, J. A. R. **Arcádia**: tradição e mudança. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

SEYFFERT, O. **Dictionary of Classical Antiquities**. Revisado e editado por Henry Nettleship e J. E. Sandys. Nova Iorque: Meridian Books, 1959.

SHIPLEY, F. W. Hiatus, Elision, Caesura, in Virgil's Hexameter. **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**, v. 55, p. 137-158, 1924.

SIMON, Z. *Frange, puer, calamos...* Bukolische Allegorie, Panegyrik und die Krise des Dichterberufs in der vierten Ekloge des T. Calpurnius Siculus. **Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae**, v. 47, p. 43-84, 2007.

SLATER, N. W. Calpurnius and the Anxiety of Vergilian Influence: *Eclogue I*. **Syllecta Classica**, v. 5, p. 71-78, 1994.

SOUBIRAN, J. Ponctuation bucolique et liaison syllabique en grec et en latin. **Pallas**, n. 13, p. 21-52, 1966.

_____. Sur les mots de type *armentaque* dans l'hexamètre latin. **Pallas**, n. 15, p. 57-101, 1968.

STANZEL, K. H. Bukolische Dreiecksverhältnisse. Zu Calpurnius' und Nemesians zweiter Ekloge. **Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft**, v. 15, p. 183-201, 1989.

STEMPEL, W. D. Aspects génériques de la réception. In: **Théorie des genres**. Paris: Seuil, 1986.

STURTEVANT, E. H. Elision and Hiatus in Latin Prose and Verse. **The Classical Journal**, v. 12, n. 1, p. 34-43, 1916.

_____. The Coincidence of Accent and Ictus in the Roman Dactylic Poets. **Classical Philology**, v. 14, n. 4, p. 373-385, 1919.

_____; KENT, R. G. Elision and Hiatus in Latin Prose and Verse. **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**, v. 46, p. 129-155, 1915.

TADIÉ, J.-Y. **Le Récit poétique**. Paris: Gallimard, 2005.

TEIXEIRA, I. **Mecenato pombalino e poesia neoclássica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

TEZZA, C. **Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo**. São Paulo: Rocco, 2003.

THILO, G. (Org.). **Servii grammatici qui feruntur in Vergilii Bucolica et Georgica commentarii**. Leipzig: Teubner, 1996.

THRAEDE, K. **Der Hexameter in Rom: Verstheorie und Statistik**. Munique: C. H. Beck, 1978.

TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013. (Debates; 14)

TREVISAM, M. Introdução às *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo. In: CALPÚRNIO SÍCULO. **Bucólicas**. Organização de Matheus Trevisam e Luana Santana Lins Cerqueira. Tradução de Luana Santana Lins Cerqueira. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2017.

TRINGALI, D. **A arte poética de Horácio**. São Paulo: Musa, 1993.

VALLAT, D. L'onomastique du genre bucolique. In: **Onomastique et intertextualité dans la littérature latine**. Actes de la journée d'étude tenue à la Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 2005. Lyon: Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 2009.

VASCONCELLOS, P. S. Reflexões sobre a noção de “arte alusiva” e de intertextualidade no estudo da poesia latina. **Clássica**, v. 26 n. 2, p. 239-260, 2007.

_____. **Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio**. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2001.

VAN SICKLE, J. Epic and Bucolic (Theocritus, Id. VII; Virgil, Ecl. I). **Quaderni Urbinati di Cultura Classica**, n. 19, p. 45-72, 1975.

VERDIÈRE, R. Calpurnius Siculus et le culte de la personnalité. **Helmantica**, t. 43, n. 130-131, p. 31-40, 1992.

_____. La date de l'action de la première bucolique calpurnienne. **L'Antiquité Classique**, t. 37, fasc. 2, p. 534-539, 1968.

_____. Le genre bucolique à l'époque de Néron: les *Bucolica* de T. Calpurnius Siculus et les *Carmina Einsiedlensia*. État de la question et perspectives. In: HAASE, W. (Orgs.) **Aufstieg und Niedergang der römischen Welt**. v. 2, parte 32.3. Berlim: De Gruyter, 1985. p. 1845–1924.

VIËTOR, K. Histoire des genres littéraires. Tradução de Jean-Pierre Morel. In: **Théorie des genres**. Paris: Seuil, 1986.

VIRGÍLIO. **Bucólicas**. Tradução e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1982.

_____. **Bucólicas**. Tradução e comentário de Raimundo Carvalho. Belo Horizonte: Crisálida, 2005.

_____. **Bucólicas**. Tradução de Manuel Odorico Mendes. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

_____. **Eneida**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2016.

_____. **Le Bucoliche**. Introdução e comentários de Andrea Cucchiarelli. Tradução de Alfonso Traina. Roma: Carocci, 2012.

WARMINGTON, E. H. (Org.). **Remains of Old Latin**. 4 v. Cambridge, EUA: Harvard University Press, 1935.

WILLIAMS, C. A. **Reading Roman Friendship**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

WILLIAMS, R. **O campo e a cidade na história e na literatura**. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **The Country and the City**. Nova Iorque: Oxford University Press, 1975.

WINBOLT, S. E. **Latin Hexameter Verse: An Aid to Composition**. Londres: Methuen, 1903.

WRIGHT, J. R. G. Virgil's Pastoral Programme: Theocritus, Callimachus and *Eclogue* 1. **The Cambridge Classical Journal**, v. 29, p. 107-160, 1983.

ZILBERBERG, C. Louvando o acontecimento. Tradução de Maria Lucia Vissotto Paiva Diniz. **Galáxia**, São Paulo, n. 13, p. 13-28, 2007.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

APÊNDICE 1 – ESCANSÃO DO TEXTO LATINO DAS *BUCÓLICAS* DE CALPÚRNIO SÍCULO¹⁴⁶

Ecl. 1 – Corydon, Ornytus

C. Nōndūm sōlīs / ě quōs dē clīnīs : mītīgāt æstas, (EDEE)	
quāmuīs ēt // mādī dīs īn cūmbānt : prēlā rā cēmīs (EDEE)	
ēt spū mēnt // rāu cō fēr uēntiā : mūstā sū sūrro. (EEED)	
Cērnīs ūt ēccē / pā tēr quās trādīdīt, : Ōrnýtē, uāccæ (DDED)	
mōllē sūb hīrsū tā lātūs ēxplicū ērē gē nīsta? (DEDD)	5
Nōs quōquē, uīcī nīs cūr nōn sū ccēdīmūs ūmbris? (DEEE)	
Tōrridā cūr // sō lō dē fēndīmūs : ōrā gā lēro? (DEED)	
O. Hōc pōtī ūs, // frā tēr Cōrý dōn, // nēmūs, : āntrā pē tāmus (DEDD)	
īstā pā trīs // Fāu nī, grācī lēs // ūbī : pīnēā dēnsēt (DEDD)	
sīluā cō mās // rāpī dōquē / cā pūt // lēuāt : ōbuiā sōlī, (DDDD)	10
būllān tēs // ūbī fāgūs / ā quās // rā dicē sūb īpsa (EDDE)	
prōtēgīt ēt // rā mīs ēr rāntībūs : īmplicāt ūmbas. (DEED)	
C. Quō mē cūmquē / uō cās, sēquor, Ōrnýtē: : nām mēā Lēuce, (EDDD)	
dūm nēgāt āmplē xūs nōc tūrnāquē : gāudīā nōbis, (DEED)	
pēruīā cōrnīgē rī fē cīt // sā crārīā Fāuni. (DDEE)	15
Prōm(ē) īgī tūr // cālā mōs, ēt sī // quā / rē cōndītā sēruas, (DDED)	
nēc tībī dēfūē rīt mēā fīstulā, : quām mīhī nūper (DDDD)	
mātū rā // dōcī līs cōm pēgīt / ā rūndīnē Lādon. (EDED)	
O. Ēt iām cāptā tē pāri tēr // sūc cēssīmūs ūmbræ. (EEDE)	
Sēd quāē nām // sā crā dēs crīpt(ā) ēst : pāgīnā fāgo, (EEEE)	20
quām mōdō nēscīō quīs prōpē rāntī : fālcē nō tāuit? (DDDE)	
Āspicīs ūt // uīrī dēs ētī ām // nūnc : lītērā rīmas (DDDE)	
sēruēt ēt ārēn tī nōn dūm // sē : lāxēt hī ātu? (DEEE)	
C. Ōrnýtē, fēr // prōpī ūs tūā lūmīnā: : tū pōtēs ālto (DDDD)	

¹⁴⁶ A escansão dos poemas está assim sinalizada: a divisão dos pés é feita por barras verticais simples; a duração das sílabas longas e breves é marcada por macrons e braquias, respectivamente; a cesura pentemímera, por barras verticais duplas; outras cesuras regulares, por barras diagonais duplas; cesuras trocaicas, por barras diagonais simples; a diérese bucólica no sentido amplo, por dois-pontos; elisões, por parênteses na sílaba elidida. Entre parênteses ao final do verso, está discriminado o padrão métrico dos quatro primeiros pés, sendo que D indica um dátilo, e E, um espondeu. Para evitar a sobreposição gráfica de marcas da divisão dos pés e da cesura ou da diérese, os sinais de cesura e diérese são sempre privilegiados.

cōrticē dēscrip tōs cītī ūs // pēr cūrrērē uērsus; (DEDE)	25
nām tībī lōngā / sǎ tīs pătēr ĩntēr nōdīā lārgus (DDDE)	
prōcē rūmquē / dē dīt mā tēr // nōn : ĩnuīdā cōrpus. (EDEE)	
O. Nōn pās tōr, // nōn hāc trīuīālī : mōrē uīātor, (EEDE)	
sēd dēūs ĩpsē / cǎ nīt: nīhīl ārmēn tālē rē sūltat, (DDDE)	
nōn mōn tānā / sǎ crōs dīs tīnguūnt : iūbīlā uērsus. (EDEE)	30
C. Mīrā rē fērs; // sēd rūmpē / mō rās // ōcū lōquē sē quāci (DEDD)	
quām prī mūm // nō bīs dī uīnūm : pērlēgē cārmēn. (EEEE)	
O. “Quī iūgā, quī // sīluā tūēōr, // sātūs : æthērē Fāunus, (DEDD)	
hāc pōpū līs // uēn tūrā / cǎ nō; // iūuāt : ārbōrē sācra (DEDD)	
lētā pǎ tēfāc tīs ĩn cīdērē : cārmīnā fātīs. (DEED)	35
Vōs ō prācīpū ē nēmō rūm // gāu dētē cō lōni, (EDDE)	
uōs pōpū lī // gāu dētē / mē ī. Līcēt : ōmnē uā gētur (DEDD)	
sēcū rō // cūs tōdē / pē cūs // nōc tūrnāquē pāstor (EEDE)	
clāudērē frāxīnē ā nō līt // prā sēpiā crāte: (DDEE)	
Nōn tāmēn ĩnsīdī ās prā dātōr / ō uīlībūs ūllas (DDED)	40
āffērēt āut // lā xīs ābī gēt // iū mēntā cǎ pīstris. (DEDE)	
Āurēā sēcū rā cūm pācē / rē nāscītūr ætas (DEED)	
ēt rēdīt ād // tēr rās tān dēm // squā lōrē sī tūque (DEEE)	
ālmā Thē mīs // pōsī tī iūuē nēmquē / bē ātā sē quūntur (DDDD)	
sācūlā, mātēr nīs cāu sām // quī : uīcīt Ī ūlis. (DEEE)	45
Dūm pōpū lōs // dēūs ĩpsē / rē gēt, // dābīt : ĩmpiā uīctas (DDDD)	
pōst tēr gūm Bēl lōnā mǎ nūs spōlī ātāquē tēlis (EEDD)	
īn sūā uēsā nōs tōr quēbīt : uīscērā mōrsus (DEEE)	
ēt, mōdō quāē // tō tō cī uīlīā : dīstūlīt ōrbe, (DEED)	
sēcūm bēllā / gē rēt; nūl lōs // iām : Rōmā Phī līppos (EDEE)	50
dēflē bīt, // nūl lōs dū cēt // cāp tūā trī ūmphos; (EEEE)	
ōmnīā Tārtārē ō sūbī gēntūr : cārcērē bēlla (DDDE)	
īnmēr gēntquē / cǎ pūt tēnē brīs // lū cēmquē tī mēbunt. (EDDE)	
Cāndīdā pāx // ādē rīt, nēc sōlūm : cāndīdā uūltu, (DDEE)	
quālīs sāpē / fū īt, quāē lībērā : Mārtē prō fēssō, (EDED)	55
quāē dōmī tō // prōcūl hōstē, tā mēn // grās sāntībūs ārmis (DDDE)	
pūblicā dīffū dīt tācī tō // dīs cōrdīā fēro. (DEDE)	

Ōmnē prō cūl // uītī ūm sīmū lātā : cēdērē pācis (DDDE)	
iūssīt ēt īnsā nōs Clē mēntiā : cōntūdīt ēnses. (DEED)	
Nūllā cā tēnā tī fē rālīs : pōmpā sē nātus (DEEE)	60
cārnīfī cūm // lās sābīt / ō pūs, // nēc : cārcērē plēno (DEDE)	
īnfē līx // rā rōs nūmē rābīt : cūriā pātres. (EEDE)	
Plēnā quī ēs // ādē rīt, quāē strīctī : nēscīā fērri (DDEE)	
āltērā Sātūr nī rēfē rēt // Lātī ālīā rēgna, (DEDD)	
āltērā rēgnā / Nū māē, quī prīmūs / ō uāntiā cāde (DDED)	65
āgmīnā Rōmūlē īs ēt / ād hūc// ār dēntiā cāstris (DDDE)	
pācis ō pūs // dōcū īt iūs sītquē / sī lētībūs ārmis (DDED)	
īntēr sācrā / tū bās, nōn īntēr : bēllā, sō nāre. (EDEE)	
Iām nēc ā dūmbrā tī fācī ēm // mēr cātūs hō nōris (DEDE)	
nēc uācū ōs // tācī tūs fās cēs // ēt / ī nānē trī būnal (DDED)	70
āccīpī ēt // cōn sūl; sēd lēgībūs : ōmnē rē ductis (DEED)	
iūs ādē rīt // mō rēmquē / fō rī // uūl tūmquē prī ōre (DEDE)	
rēddēt ēt āfflīc tūm mēlī ōr // dēūs āufērēt æuum. (DEDD)	
Ēxsūl tēt // quāē cūmquē / Nō tūm // gēns : īmā iā cēntem (EEDE)	
ērēc tūmquē / cō līt Bōrē ām, // quāē cūmquē uēl ōrtu (EDDE)	75
uēl pātēt occā sū mēdī ōuē / sūb : æthērē fēruit. (DEDD)	
Cērñītīs ūt // pū rō nōx iām // uī cēsīmā cālo (DEEE)	
fūlgēāt ēt // plācī dā rādī āntēm : lūcē cō mētem (DDDE)	
prōfērāt? Vt // līquī dūm nītē āt // sīnē : uūlnērē sīdus? (DDDD)	
Nūmquīd ū trūmquē / pō lūm, sī cūt // sōlēt, : īgnē crū ēnto (DDED)	80
spārgīt ēt ārdēn tī scīn tīllāt : sānguīnē lāmpas? (DEEE)	
Āt quōn dām // nōn tālīs / ē rāt, // cūm, : Cæsārē rāpto, (EEDE)	
īndī xīt // mīsē rīs fā tālīā : cīuībūs ārma. (EDED)	
Scīlīcēt īpsē // dē ūs Rō mānāē : pōndērā mōlis (DDEE)	
fōrtībūs ēxcīpī ēt sīc īncōn cūssā lā cērtis, (DDEE)	85
ūt nēquē trānslā tī sōnī tū // frāgōr : īntōnēt ōrbis (DEDD)	
nēc priūs ēx // mērī tīs dē fūntōs : Rōmā pē nātes (DDEE)	
cēnsēāt, occā sūs nīsī cūm // rēs pēxērīt ōrtus". (DEDE)	
C. Ōrnýtē, iām // dū dūm uēlūt īpsō : nūmīnē \ plēnum (DEDE)	
mē quātīt ēt // mīx tūs sūbīt īntēr : gāudīā tērror. (DEDE)	90

Sēd bōnā | fācūn|dī || uēnē|rēmūr : nūmīnā | Fāuni. (DEDE)
O. Cārmīnā, | quē // nō|bīs || dēūs | ōbtūlīt : īpsē cā|nēnda, (DEDD)
 dīcā|mūs // tērē|tīquē / sō|nūm //mōdū|lēmūr ā|uēna: (EDDD)
 fōrsītān | āugūs|tās || fērēt | hēc // Mēlī|boēūs ād | āures. (DEDD)

Ecl. 2 – Idas, Astacus

Īntāc|tām // Crōcā|lēn || pūr | Āstācūs : ēt pūr | Īdas, (EDDD)
 Īdās | lānīgē|rī || dōmī|nūs grēgīs, : Āstācūs | hōrti, (EDDD)
 dīlē|xērē / dī|ū, || fōr|mōsūs / ū|tērquē nēc | īmpar (EDED)
 uōcē sō|nāns. // Tē|rrās || hī | cūm grāuīs : ūrērēt | æstas, (DEED)
 ād gēlī|dōs // fōn|tēs || ēt / ē|āsdēm : fōrtē sūb | ūlmos (DEDE) 5
 cōnuēnī|ūnt // dūl|cīquē / sī|mūl // cōn|tēndērē | cāntu (DEDE)
 pīgnōrī|būsquē / pā|rānt: || plācēt, | hīc // nē : uēllērā | sēptem, (DDDE)
 īllē sū|ī // uīc|tūs || nē | mēssēm : uēndīcēt | hōrti; (DEEE)
 ēt māg|nūm // cēr|tāmēn / ē|rāt // sūb : iūdīcē | Thȳrsi. (EEDE)
 Āffūīt | ōmnē / gē|nūs || pēcū|dūm, // gēnūs : ōmnē fē|rārūm (DDDD) 10
 ēt quācūmquē / uā|gīs || āl|tūm // fērīt : āērā | pēnnīs. (EDED)
 Cōnuēnīt | ūmbrō|sā || quī|cūmquē / sūb : īlīcē | lēntas (DEED)
 pāscīt ō|uēs, // Fāu|nūsquē / pā|tēr // Sātȳ|rīquē bī|cōrnes; (DEDD)
 āffūē|rūnt // sīc|cō || Drȳā|dēs // pēdē, : Nāīdēs | ūdo, (DEDD)
 ēt tēnū|ērē / sū|ōs || prōpē|rāntīā : flūmīnā | cūrsus; (DDDD) 15
 dēsīs|tūnt // trēmū|līs || īn|cūrrērē : frōndībūs | Ēuri (EDED)
 āltāquē | pēr // tō|tōs || fē|cērē / sī|lētīā | mōntes. (DEED)
 Ōmnīā | cēssā|bānt, || nē|glēctāquē : pāscūā | tāuri (DEED)
 cālā|bānt, // īl|līs || ētī|ām // cēr|tāntībūs | āus(a) est (EEDE)
 dāēdālā | nēctārē|ōs || āpīs | īntēr|mīttērē | flōres. (DDDE) 20
 Iāmquē sūb | ānnō|sā || mēdī|ūs // cōn|sēdērāt | ūmbra (DEDE)
 Thȳrsīs ēt | “ō // pūr|rī, || mē | iūdīcē, : pīgnōrā”, | dīxit, (DDED)
 “īrrītā | sīnt // mōnē|ō; || sātīs | hōc // mē|rcēdīs hā|bēto, (DDDE)
 sī lāu|dēm // uīc|tōr, || sī | fērt // ōp|prōbrīā | uīctus. (EEEE)
 Ēt nūnc | āltēr|nōs || māgīs | ūt dīs|tīnguērē | cāntus (EEDE) 25
 pōssī|tīs, // tēr | quīsquē / mā|nūs // iāc|tātē mī|cāntes”. (EEDE)

- Nēc mōrā | dēcēr|nūnt || dīgī|tīs. // Priōr | īncīpīt | Īdas. (DEDD)
- I.** Mē Sīl|uānūs / ā|māt, || dōcī|lēš // mīhī : dōnāt ā|uēnas (EDDD)
- ēt mēā | frōndēn|tī || cīr|cūmdāt : tēmpōrā | tēda. (DEEE)
- Īll(e) ētī|ām // pā|ruō || dī|xīt // mīhī : nōn lēuē | cārmēn: (DEED) 30
- “iām lēuīs | ōblī|quā || crēs|cīt // tībī : fīstulā | cānna”. (DEED)
- A.** Ēt mīhī | Flōrā // cō|mās || pāl|lēntī : grāmīnē | pīngīt (DDEE)
- ēt mā|tūrā / mī|hī || Pō|mōnā / sūb : ārbōrē | lūdit. (EDED)
- “Āccīpē”, | dīxē|rūnt || Nym|phāē, // “pūēr, : āccīpē | fōntes: (DEED)
- iām pōtēs | īrrīgū|ōs || nū|trīrē // cā|nālībūs | hōrtos”. (DDED) 35
- I.** Mē dōcēt | īpsā / Pā|lēš || cūl|tūm // grēgīs, : ūt nīgēr | ālbæ (DDED)
- tērgā mā|rītūs / ō|uīs || nās|cēntī : mūtēt īn | āgna, (DDEE)
- quāē nēquē | dīuēr|sī || spēcī|ēm // sē|ruārē pā|rēntis (DEDE)
- pōssīt ēt | āmbīgū|ō || tēs|tētūr / ū|trūmquē cō|lōre. (DDED)
- A.** Nōn mīnūs | ārtē / mē|ā || mū|tābīlīs : īndūīt | ārbos (DDED) 40
- īgnō|tās // frōn|dēs || ēt | nōn // gēn|tīlīā | pōma: (EEEE)
- Ārs mēā | nūnc // mā|lō || pīrā |tēmpērāt : ēt mōdō | cōgit (DEDD)
- īnsītā | prācōquī|būs || sūr|rēpērē : pērsicā | prūnis. (DDED)
- I.** Mē tēnē|rās // sāli|cēs || iūuāt | āut // ōlē|āstrā pū|tāre (DDDD)
- ēt grēgī|būs // pōr|tārē / nō|uīs, // ūt : cārpērē | frōndes (DEDE) 45
- cōndīs|cānt // prī|mōquē / rē|cīdērē : grāmīnā | mōrsu, (EEDD)
- nē dē|pūlsā / uā|gās || quāē|rāt // fē|tūrā pā|rēntes. (EDEE)
- A.** Āt mīhī | cūm // fūl|uīs || rā|dīcībūs : ārīdā | tēllus (DEED)
- pāngītūr, | īrrīgū|ō || pēr|fūndītūr : ārēā | frōnte (DDED)
- ēt sāti|ātūr / ā|quā, || sū|cōs // nē | fōrtē prī|ōres (DDEE) 50
- lānguīdā | mūtā|tā || quāē|rānt // plān|tārīā | tērra. (DEEE)
- I.** Ō sī | quīs // Crōcā|lēn || dēūs | āffērāt! : Hūnc ēgō | tērris, (EDDD)
- hūnc ēgō | sīdērī|būs || sō|lūm // rēg|nārē fā|tēbor; (DDEE)
- dēcēr|nāmquē / nē|mūs || dī|cāmquē: / “sūb : ārbōrē | nūmen (EDED)
- hāc ērīt; | ītē / prō|cūl – || sēcēr | ēst // lōcūs! – : ītē prō|fāni”. (DDDD) 55
- A.** Vīrīmūr | īn // Crōcā|lēn! || Sī | quīs // mēā : uōtā dē|ōrum (DDED)
- āudīāt, | hūic // sō|lī, || uīrī|dēs // quā : gēmmēūs | ūndas (DEDE)
- fōns āgīt | ēt // trēmū|lō || pēr|cūrrīt : līlīā | rīuo, (DDEE)
- īntēr | pāmpīnē|ās || pō|nētūr : fāgīnūs | ūlmos. (EDEE)

- I.** Nē cōn|tēmně // cǎ|sās || ēt |pāstō|rālǎ | tēcta: (EDEE) 60
 rūstīcūs | ēst, // fătē|ōr, || sēd | nōn // ēt : bārbarūs | Īdas. (DDEE)
 Sāpě uǎ|pōrā|tō // mīhī |cāspītē : pālpītāt | āgnus, (DEDD)
 sāpě cǎ|dīt // fēs|tīs || dē|uōtǎ / Pǎ|rīlībūs | āgna. (DEED)
- A.** Nōs quōquē | pōmīfē|rī || Lǎrī|būs // cōn|suēuīmūs | hōrti (DDDE)
 mīttērē | prīmītī|ās || ēt | fīngērē : lībā Prī|āpo, (DDED) 65
 rōrān|tēsquē / fǎ|uōs || dāmūs | ēt // lī|quēntiǎ | mēlla; (EDDE)
 nēc fōrē | grātā / mī|nūs || quām | sī // cǎpēr : īmbūāt | āras. (DDED)
- I.** Mīllē sūb | ūbērī|būs || bā|lāntēs : pāscīmūs | āgnas, (DDEE)
 tōtquē Tǎ|rēntī|nāe || prāes|tānt // mīhī : uēllērǎ | mātres. (DEED)
 Pēr tō|tūm // nīuē|ūs || prēmī|tūr // mīhī : cāsēūs | ānnus: (EDDD) 70
 sī uēnī|ās, // Crōcǎ|lē, || tō|tūs // tībī : sēruiēt | ānnus. (DDED)
- A.** Quī nūmē|rārē / uē|līt || quām | mūltǎ / sūb : ārbōrē | nōstra (DDED)
 pōmǎ lē|gām, // tēnū|ēs || cītī|ūs // nūmē|rābīt ā|rēnas. (DDDD)
 Sēmpēr ō|lūs // mētī|mūs, || nēc |brūmǎ / nēc : īmpēdīt | āestas: (DDED)
 sī uēnī|ās, // Crōcǎ|lē, || tō|tūs // tībī : sēruiēt | hōrtus. (DDED) 75
- I.** Quāmuīs | sīccūs / ā|gēr || lān|guēntēs : ēxcōquāt | hērbas, (EDEE)
 sūmē tā|mēn // cǎlǎ|thōs || nū|tāntī : lāctē cō|āctos. (DDEE)
 Vēllērǎ | tūnc // dābī|mūs, || cūm | prīmūm : tēmpūs ā|prīcum (DDEE)
 sūrgēt ēt | ā // tēpī|dīs || fī|ēt // tōn|sūrǎ kǎ|lēndīs. (DDEE)
- A.** Āt nōs, | quōs // ētī|ām || prāe|tōrrīdǎ : mūnērāt | āestas, (EDED) 80
 mīllē rē|nīdēn|tī || dābī|mūs // tībī : cōrtīcē | chīas, (DEDD)
 cāstānē|āsquē // nū|cēs || tōtī|dēm, // cūm : sōlē nō|uēmbri (DDDE)
 mātū|rīs // nūcī|būs || uīrī|dēs // rūm|pēntūr ē|chīnni. (EDDE)
- I.** Nūm, prēcōr, | īnfōr|mīs || uīdē|ōr tībī, : nūm grāuīs | ānnis? (DEDD)
 Dēcīpī|ōrquē / mī|sēr, || quōtī|ēns // mōl|līssīmǎ | tāngo (DDDE) 85
 ōrǎ mǎ|nū // prī|mīquē / sē|quōr // uēs|tīgǎ | flōris (DEDE)
 nēscīūs | ēt // grācī|lī || dīgī|tōs // lā|nūgīnē | fālo? (DDDE)
- A.** Fōntībūs | īn // līquī|dīs || quōtī|ēns // mē : cōnspīcōr, | īpse (DDDE)
 ādmī|rōr // tōtī|ēns: || ētē|nīm // sīc : flōrē iū|uēntae (EDDE)
 īndūī|mūs // uūl|tūs, || ūt / īn | ārbōrē : sāpě nō|tāui (DEDD) 90
 cērēǎ | sūb // tēnū|ī || lū|cērē / cý|dōniǎ | lāna. (DDED)
- I.** Cārmīnǎ | pōscīt / ā|mōr, || nēc | fistulǎ : cēdīt ā|mōri. (DDED)

Sēd fūgīt ēccē / dī ēs rēuō cātquē / crē pūsculā uēsper. (DDDD)	
Hīnc tū, Dāphnī, / grē gēs, īl līnc // āgāt : Ālphēsī boēus. (EDED)	
A. Iām rēsō nānt // frōn dēs, iām cāntībūs : ōbstrepīt ārbos: (DEED)	5
Ī prōcūl, ō // Dōry lā, prī mūmquē / rē clūdē cā nālem, (DDED)	
ēt sīnē iām // dū dūm sītī ēntēs : īrrīgēt hōrtos. (DEDE)	
Vīx ēā finīē rānt, sēnī ōr // cūm : tālīā Thȳrsis: (DDDE)	
“Ēstē pā rēs // ēt / ōb hōc cōn cōrdēs : uīuītē; nām uos (DDEE)	
ēt dēcōr ēt // cān tūs ēt / ā mōr // sōcī āuīt ēt āetas”. (DEDD)	100

Ecl. 3 – Iollas, Lycidas

I. Nūmqūid īn hāc, // Lȳcī dā, uī dīstī : fōrtē iū uēncam (DDEE)	1
uāllē mē ām? // Sōlēt īstā / tū īs // ōc cūrrērē tāuris, (DDDE)	
ēt iām pānē / dū ās, dūm quāērītūr, : ēxīmīt hōras; (EDED)	
nēc tāmēn āppā rēt. Dū rīs // ěgō : pērdītā rūscis (DEED)	
iām dū dūm // nūl līs dūbī tāuī : crūrā rū bētis (EEDE)	5
scīndērē, nēc // quē quām pōst tāntūm : sānguīnīs ēgi. (DEEE)	
L. Nōn sātīs āttēn dī, nēc / ē nīm // uācāt. : Ūrōr, Ī ōlla, (DEDD)	
ūrōr, ēt īmmōdī cē! Lȳcī dān // īn grātā rē līquit (DDDE)	
Phȳllīs ā mātquē / nō uūm pōst tōt // mēā : mūnērā Mōpsūm. (DDED)	
I. Mōbīlī ōr // uēn tīs ō fēmīnā! : Sīc tūā Phȳllis: (DEED)	10
quā sībī, nām // mēmī nī, sī quāndō : sōlūs ā bēsses, (DDEE)	
mēll(a) ētī ām // sīnē tē iū rābāt / ā mārā uī dēri. (DDED)	
L. Āltiūs īstā / quē rār, sī fōrtē / uā cābīs, Ī ōlla. (DDED)	
Hās pētē nūnc // sālī cēs ēt lāuās : flēctē sūb ūlmos. (DDEE)	
Nām cūm prātā / cā lēnt, īl līc // rēquī ēscērē nōster (EDED)	15
tāurūs ā māt // gēlī dāquē / iā cēt // spātī ōsūs īn ūmbra (DDDD)	
ēt mā tūtī nās rēuō cāt // pālē ārībūs hērbas. (EEDD)	
I. Nōn ēquī dēm, // Lȳcī dā, quā muīs // cōn tēptūs, ā bībo. (DDEE)	
Tītȳrē, quās // dī xīt, sālī cēs // pētē : sōlūs ēt īllinc, (DEDD)	
sī tāmēn īnuēnī ēs, dē prēnsām : uērbērē mūlto (DDEE)	20
hūc āgē; sēd // frāc tūm rēfē rās // hās tīlē mē mēnto. (DEDE)	
Nūnc āgē dīc, // Lȳcī dā, quāē nōxām : māgnā tū lēre (DDEE)	

- iürgiă? | Quīs // uēs|trō || dēūs | ĩntēr|uēnīt ă|mōri? (DEDE)
- L.** Phŷllidē | cōntēn|tūs || sō|lā, // – tū : tēstīs, Ĩ|ōlla, – (DEEE)
- Căllırhō|ēn // sprē|uī, || quā|mīs // cūm : dōtē rō|gāret. (DEEE) 25
- Ēn sībī | cūm // Mōp|sō || cālă|mōs // ĩn|tēxērē | cēra (DEDE)
- ĩncĩpīt | ēt // pŷē|rō || cōmĩ|tātă / sŷb : ĩlĩcē | cāntat. (DDDD)
- Hăc ěgō | cūm // uĩ|dī, || fătē|ōr, // sīc : ĩntīmŷs | ārsi, (DEDE)
- ūt nĩhĩl | ŷltērĩ|ŷs || tŷlē|rĩm. // Nām : prōtĩnŷs | āmbas (DDDE)
- dīdŷ|xĩ // tŷnĩ|cās || ēt | pēctōră : nŷdă cē|cīdi. (EDED) 30
- Ālcĩp|pēn // ĩ|rātă / pē|tīt // dī|xītquē: “rē|lĩcto, (EEDE)
- ĩmprōbē, | tē, // Lŷcĩ|dă, || Mōp|sŷm // tŷă : Phŷllīs ă|mābit.” (DDED)
- Nŷnc pēnēs | Ālcĩp|pēn || mănēt | āc // nē : fōrtē nē|gētŷr, (DEDE)
- ăh! uērē|ōr. // Nēc | tām || nō|bīs // ěgō : Phŷllidă | rēddi (DEED)
- ēxōp|tō // quām | cūm || Mōp|sō // iŷr|gētŷr ă|nhēlo. (EEEE) 35
- I.** Ā tē |coēpē|rŷnt || tŷă | iŷrgiă; : tŷ priōr | ĩlli (EEDD)
- uĩctās | tēndē / mă|nŷs. || Dēcēt | ĩndŷl|gērē pŷ|ēllă, (EDDE)
- uēl cūm | prīmă / nō|cēt. || Sĩ | quĩd // măn|dărē iŷ|uābit, (EDEE)
- sēdŷlŷs | ĩră|tă || cōn|tĩngām : nŷntĩŷs | āures. (DEEE)
- L.** ĩām dŷ|dŷm // mēdĩ|tōr, || quō | Phŷllidă : cārminē | plăcem. (EDED) 40
- Fōrsītān | āudĩ|tō || pōtē|rīt // mĩ|tēscērē | cāntu; (DEDE)
- ēt sōlēt | ĩllă // mē|ās || ād | sīdēră : fērrē Că|mēnas. (DDED)
- I.** Dīc āgē; | nām // cēră|sĩ || tŷă | cōrtĩcē : uēră nō|tābo (DDDD)
- ēt dē|cīsă / fē|rām || rŷtĩ|lāntĩ : cārmină | lĩbro. (EDDE)
- L.** “Hās tĩbĩ, | Phŷllĩ, / prē|cēs || ĩām | pālĩdŷs, : hōs tĩbĩ | cāntus (DDED) 45
- dăt Lŷcĩ|dās, // quōs | nōctē / mĩ|sēr // mōdŷl|lătŷr ă|cērba, (DEDD)
- dŷm flēt ēt | ēxclŷ|sō || dīs|pērdīt : lŷmĩnă | sōmno. (DEEE)
- Nōn sīc | dēstrĩc|tă || mār|cēscīt : tŷrdŷs ō|lĩua, (EEEE)
- nōn lēpŷs, | ēxtrē|mās || lēgŷl|lŷs // cūm : sŷstŷlīt | ŷuas, (DEDE)
- ūt Lŷcĩ|dās // dōmĩ|nă || sīnē | Phŷllidē : tăbĩdŷs | ēro. (DDDD) 50
- Tē sīnē, | uă // mĩsē|rō, || mĩhĩ | lĩlă : nĩgră ŷĩ|dēntŷr (DDDD)
- nēc săpĩ|ŷnt // fōn|tēs || ēt ă|cēscŷnt : ŷĩnă bĩ|bēnti. (DEDE)
- Āt sĩ | tŷ // uēnĩ|ās, || ēt | cāndĩdă : lĩlă | fĩent (EDED)
- ēt săpĩ|ēnt // fōn|tēs || ēt | dŷlcă : ŷĩnă bĩ|bēntŷr. (DEED)
- Ĩll(e) ěgō | sŷm // Lŷcĩ|dās, || quō | tē // cān|tăntē sō|lēbas (DDEE) 55

dīcērē fēlī cēm, cūi dūlcīā : sǣpē dē dīsti (DEED)	
ōscūlā nēc // mēdī ōs dūbī tāstī : rūmpērē cāntus (DDDE)	
ātqu(e) īn tēr // cālā mōs ēr rāntīā : lābrā pē tīsti. (EDED)	
Āh dōlōr! Ēt // pōst hǣc plācū īt // tībī : tōrrīdā Mōpsi (DEDD)	
uōx ēt cārmēn / ī nērs ēt / āc ērbǣ : strīdōr ā uēnǣ? (EDDE)	60
Quēm sēcquē rīs? // Quēm, Phȳlli, / fū gīs? // Fōr mōsīōr īllo (DEDE)	
dīcōr, ēt hōc // īps ūm // mīhī tū // iū rārē sō lēbas. (DEDE)	
Sūm quōquē dīuītī ōr: cēr tāuērīt : īllē tōt hǣdos (DDED)	
pāscērē quōt // nōs trī nūmē rāntūr : uēspērē tāuri. (DEDE)	
Quīd tībī quǣ // nōs tī rēfē rām? // Scīs, : ōptīmā Phȳlli, (DEDE)	65
quām nūmē rōsā / mē īs sīc cētūr : būcūlā mūlctris (DDEE)	
ēt quām mūltā / sū ōs sūs pēndāt / ād : ūbērā nātos. (EDED)	
Sēd mīhī nēc // grācī lī sīnē tē // fīs cēllā sālīcto (DDDE)	
tēxītūr ēt // nūl lō trēmū ērē / cō āgūlā lācte. (DEDD)	
Quōd sī dūrā / tī mēs ētī ām // nūnc : uērbērā, Phȳlli, (EDDE)	70
trādīmūs ēccē / mā nūs: līcēt īllā : uīmīnē tōrto, (DDDE)	
scīlīcēt, ēt // lēn tā pōst tērgūm : uītē dō mēntur, (DEEE)	
ūt mālā nōctūr nī rēlī gāuīt : brācchīā Mōpsi (DEDE)	
Tītȳrūs ēt // fū rēm mēdī ō // sūs pēndīt ō uīli. (DEDE)	
Āccīpē, nē // dūbī tēs, mērū īt // mǎnūs : ūtrāquē poēnas. (DDDD)	75
Hīs tāmēn, hīs // īs dēm mǎnī būs // tībī : sǣpē pālūmbes, (DEDD)	
sǣp(e) ētī ām // lēpō rēm dē cēptā : mǎtrē pā uēntem (DDEE)	
mīsīmūs īn // grēmī ūm; pēr mē // tībī : līlīā prīma (DDED)	
cōntīgē rūnt // prī māquē / rō sǣ: // uīx dūm bēnē flōrem (DEDE)	
dēgūs tārāt / ā pīs, tū cīngē bārē cō rōnis. (EDEE)	80
Āurēā sēd // fōr sān mēn dāx // tībī : mūnērā iāctat, (DEED)	
quī mētē r(e) ōccīdū ā fē rālēs : nōctē lū pīnos (DDEE)	
dīcītūr ēt // cōc tō pēn sārē / lē gūmīnē pānem, (DEED)	
quī sībī tūnc // fē līx, tūnc fōrtū nātūs hǣ bētur (DEEE)	
uīlīā cūm // sūbī gīt mǎnū ālībūs : hōrdēā sāxis. (DDDD)	85
Quōd sī tūrps / ā mōr prēcī būs, // quōd / ā bōmīnōr, īstis (EDDD)	
ōbstītē rīt, // lāquē ūm mīsē rī // nēc tēmūs āb īlla (DDDE)	
īlīcē, quǣ // nōs trōs prī mūm // uīō lāuīt ā mōres. (DEED)	

Hī tāmēn āntē / mǎ lā fī gēntūr / ın : ārbōrē uērsus: (DDED)	
“Crēdērē pāstō rēs lēu būs // nō lītē pū ēllis (DEDE)	90
Phyllidā Mōpsūs / hǎ bēt Lŷci dān // hǎbēt : ūltīmā rērum”. (DDDD)	
Nūnc āgē, sī // quīc quām mīsē rīs // sūc cūrrīs, Īōlla, (DEDE)	
pērfēr ēt ēxō rā mōdū lātō : Phyllidā cāntu. (DEDE)	
Īpsē prō cūl // stā bō uēl / ā cūtā : cārīcē tēctus (DEDE)	
uēl prōpī ūs // lātī tāns uī cīnā : sǎpē sūb hōrti. (DDEE)	95
I. Ībīmūs, ēt // uēnī ēt, nīsī mē // prǎ sāgīā fāl lunt. (DDDE)	
Nām bōnūs ā // dēx trō fē cīt // mīhī : Tītŷrūs ōmen, (DEED)	
quī uēnīt ĩnuēn tā nōn ĩrrītūs : ēccē iū uēnca. (DEED)	

Ecl. 4 –Meliboeus, Corydon, Amyntas

M. Quīd tācī tūs, // Cōrŷ dōn, uūl tūquē / sū bīndē mī nāci (DDED)	1
quīduē sūb hāc // plātā nō, quām gārŷrūlūs : āstrēpīt ūmor, (DDED)	
ĩnsuē tā // stātī ōnē / sē dēs? // iūuāt : hūmīdā fōrsan (EDDD)	
rīpǎ lē uātquē / dī ēm uī cīnī : spīrītūs āmnis? (DDEE)	
C. Cārminā iām // dū dūm, nōn quǎ // nēmō rālē rēs ūltent, (DEED)	5
uōluīmūs, ō // Mēlī boēē; sēd hǎc, // quībūs : āurēā pōssint (DDDD)	
sǎcūlā cāntā rī, quībūs ēt // dēūs : ĩpsē cǎ nātur, (DEDD)	
quī pōpū lōs // ūr bēsquē / rē gīt // pā cēmquē tō gātam. (DEDE)	
M. Dūlcē quī dēm // rēsō nās, nēc tē // dī uērsūs Ā pōllo (DDEE)	
dēspīcīt, ō // iūuē nīs, sēd māgnǎ : nūmīnā Rōmǎ (DDEE)	10
nōn ĩtā cāntā rī dē bēnt, // ūt / ō uīlē Mē nālcaē. (DEED)	
C. Quīcquīd ĩd ēst, // sīl uēstrē / lī cēt // uīdē ātūr ā cūtis (DEDD)	
āurībūs ēt // nōs trō tǎn tūm // mēmō rābīlē pago, (DEED)	
nūnc mēā rūstīcī tās, sī nōn // uālēt : ārtē pō līta (DDED)	
cārminīs, āt // cēr tē uālē āt // pīē tātē prō bāri. (DEDD)	15
Rūpē sūb hāc // ēā dēm, quām prōxīmā : pīnūs ōb ūmbrat, (DDED)	
hǎc ēā dēm // nō bīs frā tēr // mēdī tātūr Ā mŷntas, (DEED)	
quēm uī cīnā / mē īs nā tālībūs : ādmōuēt āetas. (EDED)	
M. Iām pūē rūm // cālā mōs ēt / ō dōrǎ : uīncūlā cērǎ (DDDE)	
iūngērē nōn // cōhī bēs, lēu būs // quēm : sǎpē cī cūtis (DDDE)	20

lūdēřē cōnān tēm uētŭ īstī : frōntē pā tērna? (DEDE)	
Dīcēn tēm, // Cōry dōn, tē nōn // sēmēl : īstā nō tāui: (EDED)	
“Frāngē, pŭ ēr, // cālā mōs ēt ī nānēs : dēsērē Mŭsas. (DDDE)	
Ī, pōtī ūs // glān dēs rūbī cūndāquē : cōllīgē cōrna, (DEDD)	
dūc ād mŭlctrā / grē gēs ēt lāc // uē nālē pēr ūrbem (EDEE)	25
nōn taci tūs // pōr tā. Quīd / ē nīm // tībī : fistŭlā rēddet, (DEDD)	
quō tŭ tērē / fā mēm? Cēr tē // mēā : cārmīnā nēmo (EDED)	
prāetēr āb hīs // scōpŭ līs uēn tōsā / rē mŭrmŭrāt ēcho”. (DDED)	
C. Hāc ēgō, cōnfītē ōr, dī xī //, Mēlī boēē, sēd ōlim. (DDED)	
Nōn ēā dēm // nō bīs sūnt tēmpōrā, : nōn dēŭs īdem. (DEED)	30
Spēs māgīs ārrī dēt. Cēr tē // nē : frāgā rū bōsque (DEEE)	
cōllīgē rēm // ūīrī dīquē / fā mēm // sō lārēr hī bīscō, (DDDE)	
tŭ fācīs ēt // tŭā nōs ālīt īndŭl gēntiā fārre; (DDDE)	
tŭ nōs trās // mīsē rātŭs / ō pēs // dōcī lēmquē iŭ uēntam (EDDD)	
hībēr nā // prōhī bēs iē iūniā : sōluērē fāgo. (EDED)	35
Ēccē nī hīl // quērŭ lŭm pēr tē, // Mēlī boēē, sō nāmus; (DDED)	
pēr tē sēcŭ rā sātŭ rī // rēcŭ bāmŭs īn ūmbra (EEDD)	
ēt frŭī mŭr // sīl uīs Āmā ryllīdōs, : ūltīmā nŭper (DEDD)	
lītōrā tērrā rŭm, nīsī tŭ, // Mēlī boēē, fŭ īsses, (DEDD)	
ūltīmā ūīsŭ rī trŭcī bŭsqu(e) ōb nōxīā Māuris (DEDE)	40
pāscŭā Gērŷō nīs, līquī dīs // ūbī : cŭrsībŭs īngens (DDDD)	
dīcītŭr ōccīdŭ ās īm pēllērē : Bāētīs ā rēnas. (DDED)	
Scīlīcēt ēxtrē mō nŭnc ūlīs / īn : ōrbē iā cērem, (DEED)	
āh dōlōr! ēt // pęcŭ dēs īn tēr // cōn ductŭs Hī bēras (DDEE)	
īrrītā sēptē nā mōdŭ lārēr : sībīlā cānna; (DEDE)	45
nēc quis quām // nōs trās īn tēr // dŭ mētā Cā mēnas (EEEE)	
rēspīcē rēt; // nōn īpsē / dā rēt // mīhī : fōrsītān āurem; (DEDD)	
īpsē dē ŭs // uācŭ ām lōn gēquē / sō nāntiā uōta (DDED)	
scīlīcēt ēxtrē mō nōn ēxāu dīrēt īn ōrbe. (DEEE)	
Sēd nīsī fōrtē / tŭ ās mēlī ōr // sōnŭs : āduōcāt āures (DDDD)	50
ēt nōs trīs // ālī ēnā / mā gīs // tībī : cārmīnā rīdent, (EDDD)	
uīs hōdī ērnā / tŭ ā sŭbī gātŭr : pāgīnā līma? (DDDE)	
Nām tībī nōn // tān tŭm uēn tŭrōs : dīcērē uēntos (DEEE)	

āgricō līs // quā lēmquē / fē rāt // sōl : āurēūs ōrtum (DEDE)	
ātrībū ērē / dē ī, sēd dūlcīā : cārminā sāpe (DDED)	55
cōncīnīs, ēt // mōdō tē Bāc chēīs : Mūsā cō rymbis (DDEE)	
mūnērāt ēt // lāu rō mōdō pūlchēr / ō būmbrāt Ā pōllo. (DEDD)	
Quōd sī tū // fāuē ās trēpī dō // mīhī, : fōrsītān īllos (EDDD)	
ēxpērī ār // cālā mōs, hērē quōs // mīhī : dōctūs Ī ōllas (DDDD)	
dōnā uīt // dī xītquē: / “Trū cēs // hāc : fistulā tāuros (EEDE)	60
cōncīlī āt // nōs trōquē / sō nāt // dūl cīssīmā Fāuno. (DEDE)	
Tītȳrūs hānc // hābū īt, cēcī nīt // quī : prīmūs īn īstis (DDDE)	
mōntībūs Hȳblā ā mōdū lābīlē : cārmēn ā uēna”. (DEDD)	
M. Māgnā pē tīs, // Cōrȳ dōn, sī Tītȳrūs : ēssē lā bōras. (DDED)	
Īllē fū īt // uā tēs sēcēr ēt // quī pōssēt ā uēna (DEDE)	65
prāēsōnū īssē / chē lȳn, blān dā // cūi : sāpē cā nēnti (DDEE)	
ādū sērē / fē rā, cūi sūbstītīt : āduēnā quērcus, (EDED)	
quēm mōdō cāntān tēm rūtī lō // spār gēbāt ā cāntho (DEDE)	
Nāīs ēt īmplīcī tōs cō mēbāt : pēctīnē crīnes. (DDEE)	
C. Ēst, fātē ōr, // Mēlī boēē, / dē ūs: // sēd nēc mīhī Phoēbus (DDDE)	70
fōrsītān ābnūē rīt; tū tāntūm : cōmmōdūs āudi: (DDEE)	
scīmūs ē nīm // quām tē nōn āspēr nātūr Ā pōllo. (DEEE)	
M. Īncīpē, nām // fāuē ō; sēd prōspīcē : nē tībī fōrte (DDED)	
tīnnūlā tām // frāgī lī rēs pīrēt : fistulā būxo, (DDEE)	
quām rēsō nārē / sō lēt, sī quāndō : lāudāt Ā lēxin. (DDEE)	75
Hōs pōtī ūs, // māgīs hōs cālā mōs // sēc tārē, cā nāles (DDDE)	
ēt prēmē, quī // dīg nās cēcī nērūnt : cōnsūlē sīluas. (DEDE)	
Īncīpē, nē // dūbī tā. Vēnīt ēn // ēt frātēr Ā mȳntas: (DDDE)	
cāntībūs īstē / tū īs āl tērnō : sūccīnāt ōre. (DDEE)	
Dūcītē; nēc // mōrā sīt, uīcī būsquē / rē dūcītē cārmēn; (DDDD)	80
tūquē prī ōr, // Cōrȳ dōn, tū prōxīmūs : ībīs, Ā mȳnta. (DDED)	
C. Āb Iōuē prīncīpī ūm, sī quīs // cānīt : æthērā, sūmat, (DDED)	
sī quīs Ā tlāntiā cī pōn dūs // mō lītūr / Ō lȳmpi. (DDEE)	
Āt mīhī, quī // nōs trās prāe sēntī : nūmīnē tērras (DEEE)	
pērpētū āmquē / rē gīt iūuē nīlī : rōbōrē pācem, (DDDE)	85
lētūs ēt āugūs tō fē līx // ār rīdēāt ōre. (DEEE)	

- A. Mē quōquē | fācūn|dō || cōmī|tātūs / Ā|pōllīnē | Cāsar (DEDD)
 rēspīcī|āt, // mōn|tēs || nēu | dēdīg|nētūr ā|dīre, (DEEE)
 quōs ēt | Phoēbūs / ā|māt, || quōs | Iūppītēr : īpsē tū|ētur: (EDED)
 īn quībūs | Āugūs|tōs || uī|sūrāquē : sāpē trī|ūmphos (DEED) 90
 lāurūs | frūctīfī|cāt || uī|cīnāquē : nāscītūr | ārbos. (EDED)
 C. Īpsē pō|lōs // ētī|ām || quī | tēmpērāt : īgnē gē|lūque, (DDED)
 Iūppītēr | īpsē // pā|rēns, || cūi | tū // iām | prōximūs | īpse (DDEE)
 Cāsar hā|bēs, // pōsī|tō || pāu|līspēr : fūlmīnē | sāpe (DDEE)
 Crēsīā | rūrā / pē|tīt || uīrī|dīquē / rē|clīnīs īn | āntro (DDDD) 95
 cārmīnā | Dīctāē|īs || āu|dīt // Cū|rētīcā | sīluis. (DEEE)
 A. Āspīcīs | ūt // uīrī|dēs || āu|dītō : Cāsarē | sīluæ (DDEE)
 cōntīcē|ānt? // Mēmī|nī, || quā|muīs // ūr|gēntē prō|cēlla, (DDEE)
 sīc nēmūs | īmmō|tīs || sūbī|tō // rēquī|ēscērē | rāmīs, (DEDD)
 ēt dī|xī: // “Dēūs | hīnc, || cēr|tē, // dēūs : ēxpūlit | ēuros.” (EDED) 100
 Nēc mōrā, | Phārsālī|æ || sōlū|ērūnt : sībīlā | cānnæ. (DDDE)
 C. Āspīcīs | ūt // tēnē|rōs || sūbī|tūs // uīgōr : ēxcītēt | āgnos, (DDDD)
 ūtquē sū|pēr|fū|sō || māgīs | ūbērā : lāctē grā|uēntur (DEDD)
 ēt nū|pēr // tōn|sīs || ē|xūndēnt : uēllērā | fētīs? (EEEE)
 Hōc ēgō | iām, // mēmī|nī, || sēmēl | hāc // īn : uāllē nō|tāui (DDDE) 105
 ēt uē|nīssē / Pā|lēn || pēcō|rīs // dī|xīssē mā|gīstros. (EDDE)
 A. Scīlīcēt | ōmnīs / ē|ūm || tēl|lūs, // gēns : ōmnīs ā|dōrat, (DDEE)
 dīlīgī|tūrquē / dē|īs, || quēm | sīc // tācī|tūrnā uē|rēntur (DEED)
 ārbūtā, | cūiūs / ī|nērs || āu|dītō : nōmīnē | tēllus (DDEE)
 īncālū|īt // flō|rēmquē / dē|dīt, // cūi : sīluā uō|cāto; (DEDE) 110
 dēnsāt ō|dōrē / cō|mās, || stūpē|fāctā / rē|gērmīnāt | ārbos. (DDDD)
 C. Īllūs | ūt // prī|mūm || sēn|sērūnt : nūmīnā | tērræ, (DEEE)
 coēpīt ēt | ūbērī|ōr, || sūl|cīs // fāl|lēntībūs | ōlim, (DDEE)
 lūxūrī|ārē / sē|gēs || tān|dēmquē / lē|gūmīnā | plēnis (DDED)
 uīx rēsō|nānt // sīlī|quīs; || nēc | prāfō|cātā mā|līgnum (DDEE) 115
 mēssīs hā|bēt // lōlī|ūm || nēc / ī|nērtībūs : ālbēt ā|uēnis. (DDDD)
 A. Iām nēquē | dāmīnā|tōs || mētū|īt // iāc|tārē lī|gōnes (DEDE)
 fōssōr ēt | īnuēn|tō, || sī | fōrs // dēdīt, : ūtītūr | āuro; (DEED)
 nēc tīmēt, | ūt // nū|pēr, || dūm | iūgērā : uērsāt ā|rātor, (DEED)

- nē sōnēt | ōffēn|sō || cōn|trārīō : uōmērē | māssa, (DEED) 120
- iāmquē pā|lām // prēs|sō || mǎgīs | ēt // mǎgīs : īnstāt ā|rātro. (DEDD)
- C.** Īllē dāt, | ūt // prī|mās || Cērē|rī // dārē : cūltōr ā|rīstas (DEDD)
- pōssīt ēt | īntāc|tō || Brōmī|ūm // pēr|fūndērē | uīno, (DEDE)
- ūt nū|dūs // rūp|tās || sālī|āt // cāl|cātōr īn | ūuas (EEDE)
- ūt quōquē | tūrbā / bō|nō || plāu|dāt // sāgī|nātā mǎ|gīstro, (DDED) 125
- quī fācīt | ēgrēgī|ōs || ād | pēruīā : cōmpītā | lūdōs. (DDED)
- A.** Īllē mē|īs // pā|cēm || dāt | mōntībūs : ēccē pēr | īllum, (DEED)
- sēu cān|tārē / iū|uāt || sēu | tēr // pēdē : lēntā fē|rīre (EDED)
- grāmīnā, | nūllūs / ō|bēst : || līcēt | ēt // cān|tārē chō|rēis (DDDE)
- ēt cān|tūs // uīrī|dāntē / lī|cēt // mīhī : cōndērē | lībro, (EDDD) 130
- tūrbīdā | nēc // cālā|mōs || iām | sūrdānt : clāssicā | nōstros. (DDEE)
- C.** Nūmīnē | Cēsārē|ō || sē|cūrīōr : īpsē Lŷ|cāus (DDED)
- Pān rēcō|līt // sīl|uās || ēt / ā|moēnā : Fāunūs īn | ūmbra (DEDE)
- sēcū|rūs // rēcū|bāt || plācī|dōqu(e) īn : fōntē lā|uātur (EDDE)
- Nāīs ēt | hūmā|nūm || nōn | cālcā|tūrā crū|ōrem (DEEE) 135
- pēr iūgā | sīccā|tō || uē|lōx // pēdē : cūrrīt Ō|rēas. (DEED)
- A.** Dī, prēcōr, | hūnc // iūuē|nēm, || quēm | uōs // – nēquē : fālōr – āb | īpsō (DDED)
- āethērē | mīsīs|tīs, || pōst | lōngā / rē|dūcītē | uītāe (DEED)
- tēmpōrā | uēl // pōtī|ūs || mōr|tālē / rē|sōluītē | pēnsūm (DDED)
- ēt dātē | pērpētū|ō || cāē|lēstīā : filā mē|tālo: (DDED) 140
- sīt dēūs | ēt // nō|līt || pēn|sārē / pā|lātīā | cāelo! (DEED)
- C.** Tū quōquē | mūtā|tā || sēu | Iūppītēr : īpsē fī|gūra, (DEED)
- Cēsār, ā|dēs // sēu | quīs || sūpē|rūm // sūb | ī|māgīnē | fālā (DEDD)
- mōrtā|līquē / lā|tēs || – ētē|nīm // dēūs –, : hūnc, prēcōr, | ōrbem, (EDDD)
- hōs, prēcōr, | ātēr|nūs || pōpū|lōs // rēgē! : Sīt tībī | cāeli (DEDD) 145
- uīlīs ā|mōr // coēp|tāmquē, / pā|tēr, // nē : dēsērē | pācem! (DEDE)
- M.** Rūsticā | crēdē|bām || nēmō|rālēs : cārmīnā | uōbis (DEDE)
- cōncēs|sīssē / dē|ōs || ēt / ō|bēsīs : āurībūs | āpta. (EDDE)
- Vērūm, | quāē // pāri|būs || mōdō | cōncīnū|īstīs ā|uēnis, (EDDD)
- tām līquī|dūm, // tām | dūlcē / cā|nūnt, // ūt : nōn ēgō | mālīm (DEDE) 150
- quōd Pē|līgnā / sō|lēnt || ē|xāmīnā : lāmbērē | nēctar. (EDED)
- C.** Ō mīhī | quām // tēnē|rō || dē|cūrrūnt : cārmīnā | uērsu! (DDEE)

- Tūnc, Mēlī|boēē, / sō|nēnt || sī | quāndō : mōntībūs | īstis (DDEE)
 dīcār hā|bērē / Lā|rēm, || sī | quāndō : nōstrā uī|dēre (DDEE)
 pāscūā | cōntīn|gāt! || Vēl|līt // nām : sāpīūs | āurem (DEEE) 155
 īnuīdā | Pāupēr|tās || ēt | dīcīt: / “Ō|uīlīā | cūra!” (DEED)
 Āt tū, | sī // quā / tā|mēn || nōn | āspēr|nāndā pū|tābis, (EDEE)
 fēr, Mēlī|boēē, dē|ō || mēā | cārmīnā. : Nām tībī | fās est (DDDD)
 sācrā Pā|lātī|nī || pēnē|trālīā : uīsērē | Phoēbi. (DEDD)
 Tū mīhī | tālīs / ē|rīs || quā|līs // quī : dūlcē sō|nāntem (DDEE) 160
 Tītȳrōn | ē // sī|uīs || dōmī|nām // dē|dūxīt īn | Vrbem (DEDE)
 ōstēn|dītquē / dē|ōs || ēt | “sprētō”, : dīxīt, “ō|uīli, (EDEE)
 Tītȳrē, | rūrā / prī|ūs, || sēd | pōst // cān|tābīmūs | āma.” (DDEE)
 A. Rēspīcī|āt // nōs|trōs || ūtī|nām // fōr|tūnā lā|bōres (DEDE)
 pūlchrīōr | ēt // mērī|tāē || fāuē|āt // dēūs : īpsē iū|uēntā! (DDDD) 165
 Nōs tāmēn | īntērē|ā || tēnē|rūm // māc|tābīmūs | hāedum (DDDE)
 ēt pāri|tēr // sūbī|tāē || pērā|gēmūs : fēcūlā | cēnā. (DDDE)
 M. Nūnc ād | flūmēn / ō|uēs || dē|dūcītē: : iām frēmīt | āstas, (EDED)
 iām sōl | cōntrāc|tās || pēdī|būs // māgīs : ādmōuēt | ūmbas. (EEDD)

Ecl. 5

- Fōrtē Mī|cōn // sēnī|ōr || Cān|thūsquē, / Mī|cōnīs āl|ūmnus, (DDED)
 Tōrrēn|tēm // pātū|lā || uī|tābānt : īlīcē | sōlem, (EDEE)
 cūm iūuē|nī // sēnī|ōr || prā|cēptā / dā|tūrūs āl|ūmnō (DDED)
 tālīā | uērbā / rē|fērt || trēmū|līs // tītū|bāntīā | lābris: (DDDD)
 “Quās ēr|rārē / uī|dēs || īn|tēr // dū|mētā cā|pēllas (EDEE) 5
 cānāquē | lāscī|uō || cōn|cīdērē : gērmīnā | mōrsu, (DEED)
 Cānthē pū|ēr, // quōs | ēccē / grē|gēs // ā : mōntē rē|mōtos (DEDE)
 cērnīs īn | āprī|cō || dē|cērpērē : grāmīnā | cāmpo, (DEED)
 hōs tībī | dō // sēnī|ōr || iūuē|nī // pātēr: : īpsē tū|ēndos (DDDD)
 āccīpē. | Iām // cēr|tē || pōtēs | īnsū|dārē lā|bōri, (DEDE) 10
 iām prō | mē // gnā|uām || pōtēs | ēxēr|cērē iū|uēntam. (EEDE)
 Āspīcīs | ūt // nō|bīs || iām | dūdūm : mīllē quē|rēlas (DEEE)
 āffērāt | ēt // bācū|lūm || prēmāt | īnclī|nātā sē|nēctus? (DDDE)

Sēd quā lēgē / rē gās ēt / ā māntēs : lūstrā cā pēllas (EDDE)	
ēt mēlī ūs // prā tīs ēr rāntēs : mōllībūs āgnas, (DEEE)	15
pērcipē. Vērē // nō uō, cūm iām // tīn nīrē uō lūcres (DDEE)	
īncīpī ēnt // nī dōsquē / rē uērsā / lū tābīt hī rūndo, (DEDD)	
prōtīnūs hībēr nō pēcūs ōmnē / mō uēbīs ō uīli. (DEDD)	
Tūnc ētē nīm // mēlī ōr uēr nāntī : gērmīnē sīlua (DDEE)	
pūllāt ēt āstī uās // rēpā rābīlīs : īncōhāt ūmbas, (DEDD)	20
tūnc flō rēnt // sāl tūs uīrī dīsquē / rē nāscītūr ānnus, (EEDD)	
tūnc Vēnūs ēt // cālī dī scīn tīllāt : fēruōr ā mōris (DDEE)	
lāscī uūmquē / pē cūs sālī ēntēs : āccīpīt hīrcos. (EDDE)	
Sēd nōn āntē / grē gēs īn pāscūā : mīttē rē clūsos, (EDED)	
quām fūē rīt // plā cātā / Pā lē. Tūm : cāspītē uīuo (DEDE)	25
pōnē fō cūm // gēnī ūmquē / lō cī // Fāu nūmquē Lā rēsque (DDDE)	
sālsō fārrē / uō cā; tēpī dōs // tūnc : hōstīā cūltros (EDDE)	
īmbūāt: hāc // ētī ām, dūm uīuīt, / ō uīlīā lūstra. (DDED)	
Nēc mōrā, tūnc // cām pōs ōuī būs, // dū mētā cā pēllis (DEDE)	
ōrtō sōlē // dā bīs, sīmūl hūnc // trāns cēndērē mōntem (EDDE)	30
coēpērīt āc // prī māē spātī ūm // tēpē fēcērīt hōræ. (DEDD)	
Āt sī fōrtē / uā cēs, dūm mātū tīnā rē lāxat (EDEE)	
frīgōrā sōl, // tūmī dīs spū mēnt // tībī : mūlctrā pā pīllis. (DDED)	
Īmplē bīs // quōd mānē / flū ēt; // rūr sūsquē prē mētur (EEDE)	
mānē quōd occīdū āē mūl sūrā / rē dēgērīt hōræ. (DDED)	35
Pārcē tā mēn // fē tīs: nē sīnt // cōm pēndīā tānti, (DEEE)	
dēstrūāt ūt // nīuē ōs uē nālīs : cāsēūs āgnos; (DDEE)	
nām tībī prācīpū ō fē tūrā / cō lētūr ā mōre. (DDED)	
Tē quōquē nōn // pūdē āt, cūm sērūs / ō uīlīā uīses, (DDED)	
sī quā iā cēbīt / ō uīs pār tū // rēsō lūtā rē cēnti, (DDED)	40
hānc ūmē rīs // pōr tārē / tū īs // nā tōsquē pā tēnti (DEDE)	
fērrē sī nū // trēmū lōs ēt nōndūm : stārē pā rātos. (DDEE)	
Nēc tū lōngīn quās prōcūl ā // prā sēpībūs hērbas (EEDE)	
nēc nīmīs āmō tāē sēc tābērē : pābūlā sīluæ, (DEED)	
dūm pērā gīt // uēr nūm Iōuīs īncōns tāntīā tēmpus. (DEDE)	45
Vērīs ē nīm // dūbī tāndā / fī dēs: // mōdō : frōntē sē rēna (DDDD)	

Blāndiūs ārrī sīt, mōdō cūm // cālīgīnē nīmbos (DEDE)	
īntūlīt ēt // mīsē rās tōr rēntībūs : ābstūlīt āgnas. (DDED)	
Āt cūm lōngā / dī ēs sītī ēntēs : āffērēt āstus (EDDE)	
nēc fūē rīt // uārī āntē / dē ō // mū tābīlē cælum, (DDDE)	50
iām sīl uīs // cō mmittē / grē gēs, // iām : lōngiūs hērbas (EEDE)	
quārē; sēd āntē / dī ēm pēcūs ēxēāt: : ūmīdā dūlces (DDDD)	
ēffīcīt āurā / cī bōs, quōtī ēns // fūgī ēntībūs Ēuris (DDDD)	
frīgīdā nōctūr nō tān gūntūr : pāscūā rōre (DEEE)	
ēt mā tūtī nē lū cēt // īn : grāmīnē gūttæ. (EEEE)	55
Āt sīmūl ārgū tæ nēmūs īncrēpū ērē cī cādæ, (DEDD)	
ād fōn tēm // cōm pēllē / grē gēs; // nēc : prōtīnūs hērbas (EEDE)	
ēt cām pōs // pēr mīttē / sē quī, // sēd : prōtēgāt īllos (EEDE)	
īntērē ā // uētē rēs quāē pōrrīgīt : āscūlūs ūmbas. (DDED)	
Vēr(um) ūbī dēclī uī iām nōnā / tē pēscērē sōle (DEED)	60
īncīpī ēt // sē rāquē / uī dēbītūr : hōrā mē rēndæ, (DEDD)	
rūrsūs pāscē / grē gēs ēt / ō pācōs : dēsērē lūcos. (EDDE)	
Nēc priūs āstī uō pēcūs īnclū dātūr ō uīli, (DEDE)	
quām lēuī būs // nī dīs sōm nōs // cāp tārē uō lūcris (DEEE)	
cōgītēt ēt // trēmū lō quērī būndā / frī tīnniāt ōre. (DDDD)	65
Cūm iām tēmpūs / ē rīt mā tūrās : dēmērē lānas, (EDEE)	
sūccīdā iām // tērē tī cōns trīngērē : uēllērā iūnco, (DDED)	
hīrcō rūmquē / iū bās ēt / ō lēntēs : cāēdērē bārbas, (EDDE)	
āntē tā mēn // sē cērē / pē cūs // grēgī būsquē nō tātis (DEDD)	
cōnsīmī lēs // īn clūdē / cō mās, // nē lōngā mī nūtis, (DEDE)	70
mōllīā nē // dū rīs cōē ānt, // nē : cāndīdā fūscis. (DEDE)	
Sēd tībī cūm // uācū ās pōsī tō // uē lāmīnē cōstas (DDDE)	
dēnū dāuīt / ō uīs, cīr cūmspīcē, : nē sīt ā cūta (EDED)	
fōrpīcē lāēsā / cū tīs, tācī tūm // nē : pūstūlā uīrus (DDDE)	
tēxērīt ōccūl tō sūb uūlnērē: : quāē nīsī fērro (DEED)	75
rūmpītūr, āh! // mīsē rūm frāgī lī // rū bīgīnē cōrpus (DDDE)	
ārō dēt // sānī ēs ēt pūtrīā : cōntrāhēt ōssa. (EDED)	
Prōuīdūs – hōc // mōnē ō! – uī uēntīā : sūlphūrā tēcum (DDED)	
ēt scīl lā // cāpūt ēt uī rōsā / bī tūmīnā pōrtēs, (EDED)	

ūlcērī būs // lā tūrūs / ō pēm. // Nēc : Brūtīā dēsīt (DEDE)	80
dūrā tī b(i); ēt // līquī dō // sīmūl ūnguīnē : tērgā mē mēnto, (DDDD)	
sī sīnt rāsā, / lī nās; // uī uī // quōquē : pōndērā mēlle (EDED)	
ārgēn tī // cōquī tō // lēn tūmqūē / bī tūmēn ā hēno, (EDED)	
īmprēs sūrūs / ō uī // tūā nōmīnā; : nām tībī lītes (EDDD)	
āufērēt īngēn tēs // lēc tūs // pōs sēssōr īn ārmo. (DEEE)	85
Nūnc ētī ām, // dūm sīccūs / ā gēr, // dūm : fēruīdā tēllus, (DEDE)	
dūm rī mōsā / pā lūs // ēt mūltō : tōrrīdā līmo (EDEE)	
āstūāt ēt // frāgī lēs // nīmī ūm // sōl : pūluērāt hērbas, (DDDE)	
lūrīdā cōnuēnī ēt // sūc cēndērē : gālbānā sēptis (DDED)	
ēt tūā cēruī nō // lūs trārē / mā pālīā fūmo. (DEED)	90
Ōbfūīt īllē / mā līs // ōdōr ānguībūs. : Īpsē uī dēbis (DDDD)	
sērpēn tūm // cēcī dīssē / mī nās; // nōn : strīngērē dēntes (EDDE)	
ūllā pō tēst // ūn cōs, // sēd / ī nānī : dēbīlīs ōre (DEDE)	
mārcēt ēt ōbtū sō // iācēt ēxār mātā uē nēno. (DEDE)	
Nūnc āgē uīcī nē // cīr cūmspīcē : tēmpōrā brūmæ (DEED)	95
quā rātī ōnē / gē rās. // Āpē rīt // cūm : uīnēā sāpes (DDDE)	
ēt pōr tāt // lēc tās // sē cūrūs : cīrcītōr ūuas, (EEEE)	
īncīpē fālcē / nē mūs // uī uāsquē / rē cīdērē frōndes. (DDED)	
Nūnc ōpūs ēst // tēnē rās // sūm mātīm : strīngērē uīrgas, (DDEE)	
nūnc hīē mī // sēr uārē / cō mās, // dūm : pērmānēt ūmor, (DEDE)	100
dūm uīrēt ēt // trēmū lās // nōn ēxcūtīt : Āfrīcūs ūmbas. (DDED)	
Hās tībī cōnuēnī ēt // tēpī dīs // fē nīlībūs ōlim (DDDE)	
prōmērē, cūm // pēcū dēs // ēx trēmūs : clāusērīt ānnus. (DDEE)	
Hīc tībī nītēn d(ūm) ēst, // lābōr hīc // īn : tēmpōrē nōster, (DEDE)	
gnāuāquē sēdūlī tās // rēdīt ēt // pās tōrīā uīrtus. (DDDE)	105
Nē pīgē āt // rā mōs // sīc cīs // mīs cērē rē cēntes (DEEE)	
ēt sū cōs // ādhī bērē / nō uōs, // nē : tōrrīdā nīmbis (EDDE)	
īnstēt hī ēms // nīmī ōquē / gē lū // nīuī būsquē cō āctis (DDDD)	
īncū ruārē / uē līt // nēmūs ēt // cōns trīngērē frōndes; (EDDE)	
tū tāmēn āut // lē uēs // hēdē rās // āut : mōllē sā līctum (DEDE)	110
uāllē prē mēs // gēlī dā. // sītīs ēst // pēn sāndā tū ōrum, (DDDE)	
Cānthē, grē gūm // uīrī dāntē / cī bō. // Nīhīl ārīdūs īllis, (DDDD)	

īngēn tī // pōs tūs quā muīs // strūē, : prōsīt ā cēruus, (EDED)	
uīrgēā sī // dē sīnt līquī dō // tūr gēntiā sūco (DEDE)	
ēt quībūs ēst // ālī quīd plē nāē // uī tālē mē dūllæ. (DDEE)	115
Præcīpū ē // gēlī dūm stīpū lā // cūm : frōndē cā dūca (DDDE)	
stērnē sō lūm, // nē fōrtē / rī gōr // pēnē trābīlē cōrpus (DEDD)	
ūrāt ēt īntēr nō uās tēt // pēcū ārīā mōrbo. (DEED)	
Plūrā quī dēm // mēmī nīssē / uē līm, // nām : plūrā sū pērsunt... (DDDE)	
Sēd iām sērā / dī ēs cādīt ēt // iām : sōlē fū gāto (EDDE)	120
frīgīdūs æstī uās īm pēllīt : Nōctīfēr hōras”. (DEEE)	

Ecl. 6 – Astylus, Lycidas, Mnasyllus

A. Sērūs ā dēs, // Lŷcī dā: mōdō Nŷctīlūs : ēt pŷēr Ālcon (DDDD)	
cērtā uērē / sūb hīs āl tērnō : cārmīnē rāmis, (EDEE)	
iūdīcē mē, // sēd nōn sīnē pīgnōrē. : Nŷctīlūs hādos (DEDD)	
iūnctā mātēr / dē dīt; cātū lūm // dēdīt : īllē lē ænaē (EDDD)	
iūrā uītquē / gē nūs; sēd sūstūlīt : ōmniā uīctor. (EDED)	5
L. Nŷctīlōn ūt // cān tū rūdīs ēxsūpē rāuērīt Ālcon, (DEDD)	
Āstŷlē, crēdībī l(ē) ēst, sī uīncāt / ā cānthīdā cōrnix, (DDED)	
uōcā lēm // sūpē rēt sī dīrūs / ā ēdōnā būbo. (EDED)	
A. Nōn pōtī ār // Pētā lē, quā nūnc // ēgō : mācērōr ūna, (DDED)	
sī māgīs āut // dōcī lī cālā mōrūm : Nŷctīlūs ārte (DDDE)	10
āut cān tū // māgīs ēst quām uūltū : prōxīmūs īlli. (EDEE)	
L. Iām nōn dēcīpī ōr: tē iūdīcē, pālīdūs ālter (EDED)	
uēnīt ēt hīrsū tā spī nōsīōr : hŷstrīcē bārba; (DEED)	
cāndīdūs āltēr / ē rāt lē uīquē / dē cēntīōr ōuo (DDED)	
ēt rī dēns // ōcū līs crī nēmquē / sī mīllīmūs āuro, (EDED)	15
quī pōs sēt // dī cī, sī nōn // cān tārēt, Ā pōllo! (EEEE)	
A. Ō Lŷcī dā, // sī quis tībī cārmīnīs : ūsūs ī nēsset, (DEDD)	
tū quōquē lāudā tūm nōs sēs // Ā cōnā prō bāre. (DEEE)	
L. Vīs īgī tūr, // quōnī ām nēc nōbīs, : īmprōbē, pār es (DDEE)	
īpsē tū ōs, // iū dēx, cālā mōs cōm mīttērē nōstris? (DEDE)	20
Vīs cōn fērrē / mā nūm? Vēnī āt // līcēt : ārbītēr Ālcon. (EDDD)	

- A. Vīncēs | tū // quēm|quām? || Vēl | tē // cēr|tāmīnē | quīsquam (EEEE)
dīgnē|tūr, // quī | uīx || stīl|lāntēs, : āridē, | uōces (EEEE)
rūmpīs ēt | ēxpēl|līs || mālē | sīngūl|tāntiā | uērba? (DEDE)
- L. Fīngās | plūrā / lī|cēt: || nēc / ě|nīm // pōtēs, : īmprōbē, | uēra (EDDD) 25
ēxpōl|brārē / mī|hī, || sī|cūt // tībī : mūltā Lŷ|cōtas. (EDED)
Sēd quīd ō|pūs // uā|nā || cōn|sūmērē : tēmpōrā | līte? (DEED)
Ēccē uē|nīt // Mnā|sŷllūs: / ě|rīt, nīsī : fōrtē rē|cūsas, (DEDD)
ārbītēr | īnflā|tīs || nōn | crēdūlūs, : īmprōbē, | uērbis. (DEED)
- A. Mālŷē|rām, // fātē|ōr, || uēl | prāedām|nātūs ā|bīre (DDEE) 30
quām tībī | cērtān|tī || pār|tēm // cōm|mīttērē | uōcis. (DEEE)
Nē tāmēn | hōc // īm|pūnē / fē|rās: // ēn : āspīcīs īllum (DEDE)
cāndīdā | quī // mēdī|ūs || cūbāt | īntēr : līlīā, | cēruum? (DDDE)
Quāmuīs | hūnc // Pētā|lē || mēā | dīlīgāt, : āccīpē | uīctor. (EDDD)
Scīt frē|nōs // ēt | fērrē / iū|gūm // sēquī|tūrquē uō|cāntem (EEDD) 35
crēdūlūs | ēt // mēn|sē || nōn | īmprōbā : pōrrīgīt | ōra. (DEED)
Āspīcīs | ūt // frūtī|cāt || lā|tē // cāpūt : ūtquē sūb | īpsīs (DDED)
cōrnībūs | ēt // tērē|tī || pēn|dēt // rēdī|mīcūlā | cōllo? (DDED)
Āspīcīs | ūt // nīuē|ō || frōns | īrē|tītā cā|pīstro (DDEE)
lūcēt ēt, | ā // dōr|sō || quāē | tōtām : cīrcūīt | āluum, (DEEE) 40
āltēr|nāt // uītrē|ās || lātē|rālīs : cīngūlā | būllas? (EDDE)
Cōrnŷā | sūbtī|lē || rā|mōsāquē : tēmpōrā | mōlles (DEED)
īmplīcū|ērē / rō|sē || rūtī|lōquē / mō|nīlīā | tōrque (DDDD)
ēxtrē|mā // cēr|uīcē / nā|tānt, // ūbī : pēndūlūs | āpri (EEDD)
dēns sēdēt | ēt // nīuē|ā || dīs|tīnguīt : pēctōrā | lūna. (DDEE) 45
Hūnc, sī|cūtquē / uī|dēs, || pīg|nūs, // Mnā|sŷllē, pā|cīscor (EDEE)
pērdērē, | dūm // scīāt | hīc || sē | nōn // sīnē : pīgnōrē | uīncī. (DDED)
- L. Tērrē|rī, // Mnā|sŷllē, / sū|ō // mē : mūnērē | crēdit! (EEDE)
Āspīcē | quām // tīmē|ām! || Gēnūs | ēst, // ūt | scītīs, ě|quārum (DDDE)
nōn uūl|gārē / mī|hī, || quā|rūm // dē : sānguīnē | pōnam (EDEE) 50
uēlō|cēm // Pētā|sōn, || quī | grāmīnā : mātērē rē|līcta (EDED)
nūnc prī|mūm // tēnē|rīs || lī|bābīt : dēntībūs: | īlli (EDEE)
[pēs lēuīs, | āddūc|tūm || lā|tūs, // ēx|cēlssīmā | cēruix,] (DEEE) 52^{bis}
tērgā sē|dēt, // mīcāt | ācrē / cā|pūt, // sīnē : pōndērē | cēruix, (DDDD)

- ēt tōr|nātā / brē|uī || sūbs|trīngītūr : ūngŭlā | cōrnu, (EDED)
- ūngŭlā, | quā // uīrī|dī || sīc | ēxsŭl|tāuīt īn | āruo, (DDEE) 55
- tāngērēt | ūt // frāgī|lēš, || sēd | nōn // cūr|uārēt, ā|rīstas. (DDEE)
- Hūnc dārē, | sī // uīn|cār, || sīl|uēstriā : nūmīnā | iūro. (DEED)
- M.** Ēt uācāt | ēt // uēs|trōs || cān|tūs // āu|dīrē iū|uābit. (DEEE)
- Iūdīcē | mē // sā|nē || cōn|tēndītē, : sī lībēt: | īstic (DEED)
- prōtīnūs | ēccē / tō|rūm || fē|cērē / sūb : īlīcē | Mūsæ. (DDED) 60
- A.** Sēd nē | uīcī|nī || nō|bīs // sōnūs : ōbstrēpāt | āmnis, (EEED)
- grāmīnā | līnquā|mūs || rī|pāmquē / uō|lūbīlīs | ūndæ. (DEED)
- Nāmquē sūb | ēxē|sō || rāu|cūm // mīhī : pūmīcē | lŷmphæ (DEED)
- rēspōn|dēt // ēt / ō|bēst || ār|gūtī : glārēā | rīui. (EDEE)
- L.** Sī plācēt, | āntrā / māl|gīs || uī|cīnāquē : sāxā pē|tāmus, (DDED) 65
- sāxā, quī|būs // uīrī|dīs || stīl|lāntī : uēllērē | mūsus (DDEE)
- dēpēn|dēt // scōpŭ|līsquē / cāl|uūm // sīnŭ|āntībŭs | ārcum (EDDD)
- īmīnēt | ēxē|sā || uēlŭ|tī // tēs|tūdīnē | cōncha. (DEDE)
- M.** Vēnīmŭs | ēt // tācī|tō || sōnī|tūm // mŭ|tāuīmŭs | āntro. (DDDE)
- Sēu rēsī|dērē / lī|bēt, || dābīt | ēccē / sē|dīlīā | tōphus, (DDDD) 70
- pōnērē | sēu // cūbī|tūm, || mēlī|ōr // uīrēt : hērbā tāp|ētis. (DDDD)
- Nūnc mīhī | sēpōsī|tā || rēd|dāntūr : cārmīnā | līte; (DDEE)
- nām uīcī|būs // tēnē|rōs || mā|līm // cān|tētīs ā|mōres: (DDEE)
- Āstŷlē, | tū // Pētā|lēn, || Lŷcī|dā, // tū : Phŷllīdā | lāuda. (DDDE)
- L.** Tū mōdō | nōs // īl|līs || iām | nūnc, // Mnā|sŷllē, prē|cāmur, (DEEE) 75
- āurībŭs | āccīpī|ās, || quībŭs | hūnc // ēt Ā|cānthīdā | nūper (DDDD)
- dīcērīs | īn // sīl|uā || iū|dēx // āu|dīssē Thā|lēa. (DEEE)
- A.** Nōn ēquī|dēm // pōs|sūm, || cūm | prōuōcēt : īstē, tā|cēre! (DEED)
- Rūmpōr ē|nīm, // Mnā|sŷllē! / Nī|hīl // nīsī : iūrgīā | quāerit! (DEDD)
- Āudiāt | āut // dī|cāt, || quōnī|ām // cūpīt! : Hōc mīhī | cērtē (DEDD) 80
- dūlcē sā|tīs // fŷē|rīt || Lŷcī|dām // spēc|tārē trē|mēntem, (DDDE)
- dūm tē | tēstē / pāl|ām || sŷā | crīmīnā : pālīdŭs | āudit. (EDDD)
- L.** Mē, pŭtō, | uīcī|nūs || Stīmī|cōn //, mē : prōxīmŭs | Āēgon (DEDE)
- hōs īn|tēr // frŭtī|cēs || tācī|tē // rī|sērē uō|lēntem (EDDE)
- Ōscŭlā | cūm // tēnē|rō || sīmŭ|lārē // uī|rīlīā | Mōpso. (DDDD) 85
- A.** Fōrtīōr | ō ūtī|nām || nōn|dūm // Mnā|sŷllŭs ā|dēsset! (DDEE)

Ēfficē|rēm // nē | tē // quīs|quām // tībī : tūrpīōr | ēsset! (DEED)

M. Quīd fūr|tīs? // Quō | uōs // īn|sānīā : tēndērē | iūssit? (DEED)

Sī uīcī|būs // cēr|tārē / plā|cēt // – sēd : nōn ēgō | uōbis (DEDE)

ārbītēr | – hōc // ālī|ūs // pōs|sīt // dīs|cērnērē | iūdex. (DDEE)

90

Ēt uēnīt | ēccē / Mī|cōn, || uēnīt | ēt // uī|cīnūs Ī|ōllas; (DDDE)

lītībūs | hī // uēs|trīs // pōtē|rūnt // īm|pōnērē | finem. (DEDE)

Ecl. 7 – Lycotas, Corydon

L. Lēntūs āb | Vrbē / uē|nīs, || Cōrŷ|dōn; // uī|cēsīmā | cērtē (DDDE)

nōx fūīt, | ūt // nōs|trāē || cūpī|ūnt // tē : cērnērē | sīluæ, (DEDE)

ūt tūā | mārēn|tēs // ēx|spēctānt : iūbīlā | tāuri. (DEEE)

C. Ō pīgēr, | ō // dū|rō || nōn | dūrīōr : āxē, Lŷ|cōta, (DEED)

quī uētē|rēs // fā|gōs || nōuā | quām // spēc|tācūlā | māuis (DEDE)

5

cērnērē, | quāē // pātū|lā || iūuē|nīs // dēūs : ēdīt hā|rēna. (DDDD)

L. Mīrā|bār // quāē | tāntā / fō|rēt // tībī : cāusā mō|rāndī, (EEDD)

cūr tūā | cēssā|rēt || tācī|tūrnīs : fīstulā | sīluis (DEDE)

ēt sō|lūs // Stīmī|cōn || cānē|rēt // pāl|lēntē cō|rŷmbo: (EDDE)

quēm sīnē | tē // māēs|tī || tēnē|rō // dō|nāuīmūs | hādo. (DEDE)

10

Nām, dūm | lēntūs / ā|bēs, || lūs|trāuīt / ō|uīlīā | Thŷrsīs, (EDED)

iūssīt ēt | ārgū|tā || iūuē|nēs // cēr|tārē cī|cūta. (DEDE)

C. Sīt līcēt | īnuīc|tūs || Stīmī|cōn ēt : prāēmīā | dīues (DEDE)

āufērāt, | āccēp|tō || nēc | sōlūm : gāudēāt | hādo, (DEEE)

uērūm | tōtā / fē|rāt || quāē | lūstrāt / ō|uīlīā | Thŷrsīs. (EDED)

15

Nōn tāmēn | āquā|bīt || mēā | gāudīā, : nēc mīhī, | sī quis (DEDD)

ōmnīā | Lūcā|nāē || dō|nēt // pēcū|ārīā | sīluæ, (DEED)

grātā mā|gīs // fūē|rīnt || quām | quāē // spēc|tāuīmūs | Vrbē. (DDEE)

L. Dīc āgē | dīc, // Cōrŷ|dōn, || nēc | nōstrās : īnuīdūs | āures (DDEE)

dēspīcē: | nōn // ālī|tēr || cēr|tē // mīhī : dūlcē lō|quēre (DDED)

20

quām cān|tārē / sō|lēs, || quōtī|ēns // ād : sācrā uō|cātur (EDDE)

āut fē|cūndā / Pā|lēs || āut | pāstō|rālīs Ā|pōllo. (EDEE)

C. Vīdīmūs | īn // cāē|lūm || trābī|būs // spēc|tācūlā | tēxtīs (DEDE)

sūrgērē, | Tārpē|iūm || prōpē | dēspēc|tāntīā | cūlmen (DEDE)

īmmēn sōsquē / grā dūs ēt cliuōs : lēnē iā cēntes. (EDEE)	25
Vēnimūs ād // sē dēs, ūbī pūllā : sōrdīdā uēste (DEDE)	
īntēr fēmīnē ās spēc tābāt : tūrbā cā thēdras. (EDEE)	
Nām quāē cūmquē / pā tēnt sūb / ā pērtō : lībērā cāelo, (EDDE)	
āut ēquēs āut // nīuē ī lōcā dēnsā uērē trī būnī. (DDDE)	
Quālītēr hāc // pātū lūm cōn cēdīt : uāllīs īn ōrbem (DDEE)	30
ēt sīnū ātā / lā tūs rēsū pīnīs : ūndīquē sīluis (DDDE)	
īntēr cōntīnū ōs cūr uātūr : cōncāuā mōntes (EDEE)	
sīc ībī plānītī ēm cūr uā // sīnūs : āmbīt hā rēnæ (DDED)	
ēt gēmī nīs // mēdī ūm sē mōlībūs : āllīgāt ōuum. (DDED)	
Quīd tībī nūnc // rēfē rām, quāē uīx // sūf fēcīmūs īpsi (DDEE)	35
pēr pār tēs // spēc tārē / sū ās? // Sīc ūndīquē fūlgor (EEDE)	
pērcūs sīt. // Stā bām dē fīxūs / ēt ōrē pā tēnti (EEED)	
cūnctāquē mīrā bār nēc dūm // bōnā : sīngūlā nōram, (DEED)	
cūm mīhī iām // sēnī ōr, lātē rī // quī : fōrtē sī nīstro (DDDE)	
iūnctūs ē rāt: // “Quīd tē stūpē fāctūm, : rūstīcē”, dīxit, (DEDE)	40
“ād tān tās // mī rārīs / ō pēs, // quī : nēscīūs āuri (EEDE)	
sōrdīdā tēctā, / cā sās ēt sōlā / mā pālīā nōsti? (DDED)	
Ēn ēgō iām // trēmū lūs ēt uērtīcē : cānūs ēt īsta (DDED)	
fāctūs īn Vīrbē / sē nēx, stūpē ō // tāmēn : ōmnīā: cērtē (DDDD)	
uīlīā sūnt // nō bīs quāē cūmquē / prī ōrībūs ānnīs (DEED)	45
uīdīmūs, ēt // sōr dēt quīc quīd // spēc tāuīmūs ōlim”. (DEEE)	
Bāltēūs ēn // gēm mīs, ēn īllītā : pōrtīcūs āuro (DEED)	
cērtā tīm // rādī ānt; nēc nōn, // ūbī : fīnīs hā rēnæ (EDED)	
prōxīmā mārmōrē ō prāē bēt // spēc tācūlā mūro, (DDEE)	
stērnītūr ādiūnc tīs ēbūr ādmī rābīlē trūncīs (DEDE)	50
ēt cōīt īn // rōtū lūm, tērē tī // quī lūbrīcūs āxe (DDDE)	
īmpōsī tōs // sūbī tā uēr tīgīnē : fāllērēt ūngues (DDED)	
ēxcūtē rētquē / fē rās. Āurō quōquē tōrtā rēfūlgēt (DDED)	
rētīā, quāē // tō tīs īn / hā rēnām : dēntībūs ēxstant, (DEDE)	
dēntībūs āquā tīs; ēt / ē rāt // – mīhī : crēdē, Lŷ cōta, (DEDD)	55
sī quā fī dēs // – nōs trō dēns lōngīōr : ōmnīs ā rātro. (DEED)	
Ōrdīnē quīd // rēfē rām? Vī dī // gēnūs : ōmnē fē rārum, (DDED)	

hīc nīuē ōs // lēpō rēs ēt nōn // sīnē : cōrnībūs āpros, (DDED)	
hīc rā rām // sīl uīs ētī ām // quībūs : ēdītūr ālcn. (EEDD)	
Vīdīmūs ēt // tāu rōs, quībūs āut // cēr uicē lē uāta (DEDE)	60
dēfōr mīs // scāpū līs tōrūs ēmīnēt : āut quībūs hīrtæ (EDDD)	
iāctān tūr // pēr cōllā / iū bāē, // quībūs : āspērā mēnto (EEDD)	
bārbā iā cēt // trēmū līsquē / rī gēnt // pālē ārīā sātīs. (DDDD)	
Nēc sō lūm // nō bīs sīl uēstriā : cērnērē mōnstra (EEED)	
cōntīgīt: āquōrē ōs ēgō cūm // cēr tāntībūs ūrsīs (DDDE)	65
spēctā uī // uītū lōs ēt / ē quōrūm : nōmīnē dīctum, (EDDE)	
sēd dē fōrmē / pē cūs, quōd / īn īllō : nāscītūr āmne, (EDDE)	
quī sātā rīpā rūm uēr nāntībūs : īrrīgāt ūndīs. (DEED)	
Āh! trēpī dī // quōtī ēns sōlā dīscē dētīs hā rēnæ (DDDE)	
uīdīmūs īn // pār tēs, rūp tāquē / uō rāgīnē tērræ (DEED)	70
ēmēr sīssē / fē rās! Ēt īn īīsdēm : sāpē cā uērnīs (EDDE)	
āurēā cūm // sūbī tō crē uērūnt : ārbūtā nīmbo. (DDEE)	
L. Ō fē līx // Cōrŷ dōn, quēm nōn // trēmē būndā sē nēctus (EDED)	
īmpēdīt! Ō // fē līx, quōd / īn hāc // tībī : sācūlā prīmos (DEDD)	
īndūl gente / dē ō dī mīttērē : cōntīgīt ānnos! (EDED)	75
Nūnc, tībī sī // prōpī ūs uēnē rāndūm : cērnērē nūmen (DDDE)	
fōrs dēdīt ēt // prāē sēns uūl tūmq(ē) hābī tūmq(ē) nō tāstī, (DEED)	
dīc āgē dīc, // Cōrŷ dōn, quāē sīt // mīhī : fōrmā dē ōrum. (DDED)	
C. Ō ūtī nām // nō bīs nōn rūstīcā : uēstīs ī nēsset! (DEED)	
Vīdīs sēm // prōpī ūs mēā nūmīnā! : Sēd mīhī sōrdes (EDDD)	80
pūllāquē pāupēr tās ēt / ā dūncō : fībūlā mōrsu (DEDE)	
ōbfūē rūnt, // ūt cūmq(ē) / tā mēn // cōns pēxīmūs īpsūm (DEDE)	
lōngiūs; āc // nīsī mē uī sūs // dē cēpīt, īn ūno (DDEE)	
ēt Mār tīs // uūl tūs ēt / Ā pōllīnīs : ēssē pūt āui. (EEDD)	

**APÊNDICE 2 – ESBOÇO DE TRADUÇÃO PARCIAL DA *ÉCLOGA* I DE
CALPÚRNIO SÍCULO POR HAROLDO DE CAMPOS¹⁴⁷**

CALPURNIUS SICYLUS > CALPÚRNIO SICILIANO

ÉGLOGA I

1 O mitigado estio sequer disciplinara
 2 ainda os corcéis do sol, e já as prensas de vinho
 3 apisoavam os mádidos racimos de uva,
 4 e o mosto refervendo rouco sussurrava,
 5 Órnito, reparaste como as vacas – dom
 6 de nosso Pai por sol o hirsuto pelame os
 8 flancos lassos relaxam no rústico pasto?
 9 Por que então não seguir as sombras que avizinham-se?
 10 E por que com chapéus apenas resguardar
 11 nossos tórridos rostos? Não seria melhor,
 12 Córidon, meu irmão, buscarmos essas grutas
 13 nemorosas do Pai Fauno, onde os pinheiros,
 14 gráceis, se adensam e cabelos que são folhas,
 15 ao sol rápido expõem, quando os seus topos erguem [?]
 16 onde as águas borbulhantes, junto às próprias raízes,
 17 os salgueiros protegem, sombras entramando
 18 à errância dos seus ramos? – Sempre que me chames(,
 19 meu Órniton, contigo irei: a branca Leucos,
 20 embora me recuse, à noite, os carinhosos abraços
 21 e o prazer, facilita-me o acesso aos sacrários [?]
 22 do cornífero Fauno. Exibe agora as flautas,
 23 nossos cálamos pânico [?], se acaso ocultos
 24 os guardas, e com eles os carmes. Meu pífaros [?],
 25 que, faz pouco, Ladon, sapiente, de caniços
 26 dóceis reconjugou, certo não vão falhar-te.

¹⁴⁷ Transcrito de cópia de manuscrito do poeta de propriedade de seu espólio. A marcação [?] indica que a palavra imediatamente anterior é de leitura incerta. Trechos cancelados pelo tradutor não foram transcritos.

27 Eis chegados, nós ambos, aos sítios umbrosos
 28 que perseguíamos. Vê, porém, essa inscrição
 29 na página – cortiça da árvore sagrada,
 30 que não sei quem recém-abriu com foice rápida.
 31 Repara como as letras, sulcos verdes ainda
 32 retém [?], e não se deixou relaxar em cortes
 33 secos! A luz dos olhos, Órnito, aproxima
 34 para que possas ler os versos, no alto inscritos
 35 do córtice; bondoso, o pai te fez os membros
 36 longos, e – não com ânimo rival – tua mãe
 37 te dotou de um robusto corpo, de bom talhe.
 38 Nenhum pastor, nenhum viajante mais trivial –
 39 35 jamais cantara (exceto [?] um deus!) sagrados¹⁴⁸
 46 36 versos. Nem [*palavra ilegível*] o armento, nem nos montes, gritos
 47 37 havias [?] repercutiram este escrito hierático
 48 38 Maravilha o que dizes! Mas, sem mais demora,
 49 39 lê-mo o carne divino com teu olho arguto.

¹⁴⁸ A partir daqui, a numeração dos versos fica confusa. As duas colunas presentes no manuscrito foram transcritas, ainda que nenhuma das duas pareça ser adequada.